10 335 1985

Декоративное искусство СССР

ДИЗАЙН
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ
ОБЩЕСТВУ

народная республика
болгария
венгерская
народная республика
германская
демократическая республика
польская
народная республика
союз советских
социалистических республик

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА
дизайн-
социалистическому
обществу
ДИЗАЙН'85

ДИЗАЙН'85

Выставка открыта на ВДНХ СССР в павильоне «Подсобные промышленные производства и промыслы в сельском хозяйстве»
часы работы: с 17 по 30 апреля с 10 до 18, с 1 по 31 мая с 10 до 19, ежедневно

Дизайн и социалистический образ жизни

Вильям Пузанов

Задачи развертывания научно-технического прогресса столь неотложны, что действовать надо не теряя времени. Они охватывают широкий круг текущих и перспективных проблем — экономических, организационных, социальных, развития культуры и образования, деятельности верхних эшелонов управления и каждого звена народного хозяйства. Они касаются каждого коллектива, каждого коммуниста, каждого советского человека.

. . .

Качество продукции должно быть предметом не только профессиональной, но и национальной гордости.

Из доклада М. С. Горбачева «Коренной вопрос экономической политики партии» на совещании в ЦК КПСС по вопросам ускорения научно-технического прогресса 11 июня 1985 г.

Международная выставка «Дизайн-85»
Девиз: «Дизайн — социалистическому обществу»
Страны-участники: Болгария, ГДР, Венгрия, Польша, СССР
Место проведения: г. Москва, ВДНХ СССР, павильон «Подсобные промышленные производства и промыслы в сельском хозяйстве»
Время: апрель — май 1985 г.
Экспозиционная площадь: 5200 м^2
Количество экспонатов: 5000

Авторы сценария: Д. А. Азрикан, Д. Н. Щелкунов
Авторы экспозиции: А. Е. Кошелев, Э. В. Окина, Е. В. Стурчак, Н. Ф. Подольная, М. Е. Яковлев, В. М. Васильев, Н. А. Суровцев
Авторы слайд-фильмов: Е. В. Стурчак, А. В. Герасимов, Н. В. Мешкин

В апреле — мае 1985 года в Москве на ВДНХ СССР состоялась выставка стран — членов СЭВ «Дизайн-85». Ее участниками были Болгария, ГДР, Венгрия, Польша и Советский Союз. Выставка имела огромный успех — в иные дни ее посещали более 20 тыс. человек, что само по себе примечательно (на ВДНХ так посещают большие тематические экспозиции, такие как «Космос», и крупные национальные выставки социалистических стран). Примечателен был и состав посетителей — среди них не было какой-либо одной преобладающей категории. Самыми заметными посетителями были школьники — они приходили классами и индивидуально, подолгу задерживались в залах. Много было студентов художественных и художественно-промышленных учебных заведений, архитектурных, педагогических и технических высших учебных заведений. Рабочие и специалисты предприятий промышленности, работники внутренней и внешней торговли, военнослужащие и сотрудники органов внутренних дел, врачи и деятели медицины, ученые из научно-исследовательских институтов, достаточно далеких от проблем материально-художественной культуры... Выставка явно привлекала всеобщее внимание, стала общественным и культурным событием, а не только профессиональным.

Огромный интерес к выставке не случаен. Широкая общественность впервые так активно обратилась к дизайну за ответом на вопрос, как новые процессы в экономике, науке, технике повлияют на жизнь каждого из нас, какие перемены они принесут на наше рабочее место и в наш дом, как поток новых промышленных изделий преобразует труд и быт каждого человека. Ведь вхождение в нашу жизнь новых вещей — процесс прежде всего социальный, ибо по вещам мы судим о переменах в обществе и государстве, отмечаем развитие материально-художественной культуры.

Экспозиция давала возможность сравнивать (здесь особенно ценной была возможность сравнивать дизайн у нас и в других социалистических странах), анализировать, размышлять и, главное, делать личные открытия. Дело в том, что динамика общественной и культурной жизни наполняет человека ожиданием — ожиданием перемен и новшеств, подтверждающих развитие и в то же время стимулирующих дальнейший прогресс. Мы как-то встревожены отсутствием или малым числом новшеств. На ВДНХ, например, при обилии разнообразных экспозиций новшества не всегда бросаются в глаза — их не так уж много, наиболее удачные (действительно новые и потому в течение какого-то срока «не стареющие») экспонаты, бывает, кочуют из одной экспозиции в другую. На выставке «Дизайн-85» не было ничего, кроме новшеств, и это привлекало больше всего — привлекали и сами новшества, и то, что их порождает.

Модель дизайна

Участниками отечественного раздела были все творческие движения и организации, занимающиеся проблемами и практикой дизайна. Это прежде всего ВНИИТЭ и его многочисленные филиалы (наиболее полно был представлен Белорусский филиал в г. Минске), художественно-промышленные и архитектурные высшие учебные заведения (в особенности старейшее Московское высшее художественно-промышленное училище — б. Строгановское, выпускники которого были авторами многих экспонатов), дизайнеры, работающие в системе Союза художников СССР, организации и предприятия промышленности (здесь выделяется Центр стиля Волжского автозавода — он представил не только автомобили, но и «кухню» своей работы).

Такой состав участников придал картине дизайна новый вид. Предыдущие выставки дизайна позволяли определить разные, по-своему интересные творческие направления и школы. Однако целостной картины дизайна они все же не давали — сам прин-

На 2-й стр. обложки: плакат, буклет и пригласительный билет выставки «Дизайн-85»

На стр. 1 Фрагмент экспозиции кафедры промышленного искусства Свердловского архитектурного института. СССР

Фрагмент экспозиции факультета промышленного искусства Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского) СССР

цип выставочной дифференциации (по создаваемым изделиям, по регионам, по отраслям промышленности и т. д.) не позволял привести в действие механизм сложения, который оставался как бы «за кадром». На выставке «Дизайн-85» все было по-другому. Впервые все творческие направления и школы были собраны под одной крышей: электромобиль стоял рядом с ткацким станком, кабина для промышленного трактора — с одеждой для сельскохозяйственных рабочих, компьютерная система — с бытовой мебелью и посудой... Определился своеобразный «культурный слой», в котором все предметы обнаруживали принадлежность к нашей социально-экономической и культурной системе и тем свидетельствовали, что дизайн не просто «оформляет» предметы — он осуществляет интеграцию производства и потребления, труда и отдыха, образования и воспитания.

В экспонатуру входили все изделия, какие только можно себе представить, мало какие изделия повторялись дважды (были разные исполнения некоторых вещей). Однако именно изделия разного назначения можно было объединять в дизайнерские школы, относить к тому или иному творческому направлению, анализировать на соответствие той или иной концепции. Выставка показала, что посетители вполне подготовлены к такой исследовательской работе, впрочем, доказательство тому можно найти и в повседневной жизни — кто не знает, как уверенно современный человек ориентируется в покрое и цвете предметов туалета, моделях часов и марках автомобилей, звучании магнитофонов и стилевых особенностях мебели.

Подготовленный в социально-художественном отношении посетитель предопределил и действенность экспозиции, и проблемы нашего дизайна. То, что выставка была очень посещаемой, говорит о свежести экспонатов, об оригинальности сценария выставки. «Повторы» и «перепевы» подготовленный посетитель вряд ли примет, сам факт их наличия превратит поток посетителей в тонкую струйку (а поток посетителей не уменьшался до последнего дня). Но подготовленный посетитель не удовлетворялся одним обозрением экспонатов — анализ неизбежно порождал вопросы, прогнозы и заключения.

Представление о современной материально-художественной культуре выставка давала полное и даже с избытком (при том, что не все вещи вошли в реальную жизнь и, возможно, не все войдут). Отображен и новый механизм проектно-художественной деятельности — дизайн-программы, прямое назначение которых сделать каждую новинку достоянием всех, отталкиваться при этом уже не от запросов личности или группы населения, а от форм деятельности больших фрагментов социально-экономического и культурного механизма, таких как здравоохранение, образование, отдых. «Вещь для всех» — главный принцип и цель, на которой строится творчество дизайнеров социалистических стран. Незаметная вещь, обладание которой не становится самоцелью, удобная, недорогая и экономичная, облегчающая жизнь, обеспечивающая рациональное заполнение времени активной деятельности человека (так, дизайн предлагает множество решений для времени, которое не совсем удачно названо «свободным» и потому заполняется едва ли не стихийно). Такой была мебель эстонских предприятий, которая не отличалась ни богатством форм, ни изысканностью отделки — набор модулей некрашеного дерева да тонко подобранные неяркие цвета тканей. Но она отвечала сложившимся представлениям о культуре жилища, и потому внимание на нее обращали все. Привлекательная «незаметная» мебель.

Но любая выставка дизайна теряет значительную долю своего общекультурного и профессионального смысла, если она не представляет мир вещей, с которыми человечество встретит ближайшее или отдаленное будущее. Конец XX — начало XXI века — вот рубеж, на который ориентируется или должен ориентироваться дизайнер наших дней. Однако полноценных «вещей будущего», отражающих реальные или прогнозируемые перемены в нашем образе жизни, на выставке почти не было. Легковой электромобиль Волжского автозавода (он открывал экспозицию) и еще несколько малых предметов — вот, собственно, и все. И дело вовсе не в том, что выставка не адекватна реальной практике — проектов для будущего у нас, действительно, мало.

Выставка представляла различные стороны дизайна. И то, что замечается легко, потому что как на выставке, так и в действительности представлено с избытком, и то, что видно только глазу профессионала, потому что находится в тех пластах организации и творческого процесса дизайна, наблюдать которые дано не каждому. И здесь есть своя специфика, заключающаяся в том, что достижения дизайна нельзя в полной мере понять, не зная, как и во имя чего он функционирует. И здесь нужно обратить внимание на главную, концептуальную особенность дизайна — на его способность воплощать, моделировать все стороны человеческих отношений, которые так или иначе замыкаются на феномене вещи.

Дизайн, сознающий себя производством

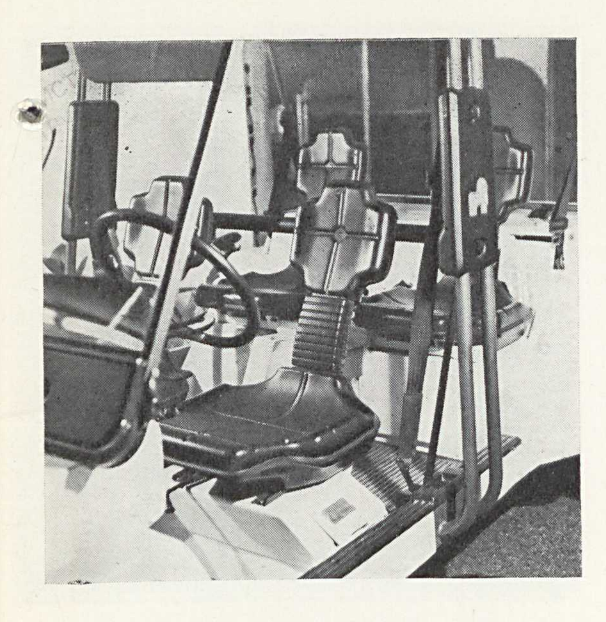
Производство проектов — вот та, очевидная для всех, сторона деятельности дизайнера, которая на выставке обнаружила себя наиболее наглядно. Идею рационального проектирования отражал и официальный символ выставки — модульная сетка (каждому знакома ее самая простая разновидность — школьная тетрадь «в клетку»), составляющая основу создания вещей для массового тиражирования.

Глазу, способному по особенностям вещи реконструировать процесс ее создания, открывалась на выставке невиданная «кухня» проектирования в виде десятков методов создания различных предметов, своеобразная «гибкая технология» дизайна. Всевозможные ассортименты, ряды, типажи и ансамбли, изделия, трансформируемые и с различными сменными дополнениями, изделия различного назначения, монтируемые из небольшого набора простых деталей (принцип здесь тот же, что и в известной игре «конструктор»). Дизайнер независимо от условий конкретного заказа думает о том, где еще может найти применение создаваемая вещь, что нужно сделать, чтобы она служила как можно более широкому кругу людей. Вещь для дизайнера всегда не только промышленное и коммерческое событие, но и социальное явление. А разговор о социальном статусе вещи — буквально беспредметный до тех пор, пока она не будет освоена производством и доведена до потребителя. Так что производственная рефлексия дизайнера и рефлексия социальная друг от друга неотделимы, более того, именно мышление социальными категориями помогает дизайнеру преодолевать последствия глубокого разделения труда и узкой специализации в промышленности. И здесь нельзя не обратить внимания на специфическое социально-художественное явление, «открыть» и понять которое выставка явно помогала.

Выставка дизайна — всегда в основном выставка проектов, а именно макетов. И нельзя было не обратить внимания, что представленные в экспозиции серийные изделия многие посетители воспринимали как макеты. В том, что серийные изделия воспринимались макетами — свои психологические тонкости — сказывались и атмосфера выставки дизайна, и то, что мы уже привыкли к некоторой огрубелости изделий серийного производства, воспринимаем ее как своего рода «травму внедрения». А поскольку посетитель имел дело с изделиями в выставочном исполнении, то и воспринимал чисто, не «по-промышленному» исполненную вещь как макет.

Но были и макеты, которые принимали за реальные изделия потому, что «узнавалась» промышленная обработка материала. Выявлялась, таким образом, важнейшая сторона творчества дизайнера — создание объемных материальных изображений (это и есть макеты), которые обладают всеми внешними признаками реального изделия и даже некоторыми настоящими потребительскими свойствами. Для сравнения — по чертежам, изображениям на экране дисплея или технологическим разработкам полного представления о реальном изделии составить нельзя: предметности, или вещественности, в них нет.

Дизайнеры Центра стиля ВАЗа причастны к супермассовому производству самых сложных бытовых изделий — автомобилей и потому наиболее остро чувствуют специфику технологии как особого проектно-художественного феномена. Не случайно только в экспозиции ВАЗа были материалы, показывающие методы доведения творческого замысла до серийного образца без искажений. Неожиданной для всех явилась демонстрация деревянной мастер-модели двери нового автомобиля «Спутник» — безукоризненно исполненная, она воспринималась самостоятельным художественным произведением и в то же время — произ-



На стр. 2—3
Легковой электромобиль. Общий вид и фрагменты
Волжский завод, СССР
Дизайнеры Ю. Верещагин, А. Селин, М. Демидовцев, Г. Грабор, С. Саликов, С. Зайцев, М. Маркиев

водственным эталоном, образцом для воспроизведения в металле. Это же можно сказать о другом экспонате — переднем кресле того же автомобиля. Исполненное руками дизайнера, оно выделялось качеством швов — элемента, оказывающего большое влияние на эстетику любого промышленного изделия и не очень жалуемого производственниками. Что это так, может сказать каждый, кто видел первые серийные образцы «Спутника» — автомобиль не совсем «тот» и в первую очередь бросается в глаза качество швов и стыков. В который раз повторяется давно отмеченная дизайнерами (теми из них, кто доводил дело до счастливого момента внедрения своей разработки в производство) ситуация. Качество изделия сохраняется в полном объеме до того момента, когда дизайнер по тем или иным причинам отойдет в сторону от активного участия в решении производственных вопросов. Именно в этот момент начинаются огрубление отделки, замена одних материалов на другие, применение технологических процессов, на которые дизайн изделия не рассчитан (отрицание связи между морфологией и технологией — одна из «загадок» технологического мышления некоторых производственников).

Как видим, даже в автомобильной промышленности, где дизайн вполне развит, где участие службы дизайна в решении многих материальных и технологических вопросов наиболее эффективное (в сравнении с другими отраслями машиностроения), где все разделяют ту точку зрения, что без дизайна или с плохим дизайном автомобиль не продашь не только зарубежному, но и отечественному потребителю, проблемы участия дизайнеров в формировании технической политики еще существуют. И выход не в последовательном проведении известной идеи «авторского надзора». Практика многих лет показывает, что разные варианты уже по замыслу пассивного («посмотреть и указать») надзора ничего не решают, необходимо прямое и активное участие дизайнера в решении производственных вопросов, возведение в ранг закона следование деталям и особенностям образца, созданного руками дизайнера.

Дизайн, сознающий себя искусством

Искусство владения промышленным материалом — непременный атрибут профессии дизайнера, но существа ее оно все же не раскрывает. Искусство предвосхищения — вот то качество, которое лежит в основе творческого процесса дизайна и свойствах создаваемых им вещей. Феномен предвосхищения привлек на выставку столь массовую и разнообразную по социально-культурному положению и жизненным интересам публику.

С некоторыми допущениями можно предположить, что интерес к проблематике дизайна лежит где-то в тех же пластах общественного сознания, что и интерес к проблематике космоса. Ведь внимание привлекает явление одного и того же рода — как среда оказывает моделирующее влияние на различные вещи. При создании космической техники моделирующей средой является среда физическая, или физический космос, при создании вещей земного назначения — среда культурная, или культурный космос, как нередко говорят. Ту и другую среду мы непосредственно не воспринимаем — о свойствах космоса и культуры мы больше информированы, чем осведомлены на личном опыте. В том и другом случае проектировщик, не вступая в прямой контакт со средой, морфологизирует вещи так, что они становятся ее органической частью.

Но среда населена. Создатель космических аппаратов никогда не бывал в космосе, однако космонавт всегда ощущает присутствие в корабле другого человека — в своем творческом мышлении первым обживал корабль проектировщик. На земле мы не менее индивидуализированы, чем обитатели космоса, и приобретая «вещь по вкусу», на деле полагаемся на вкус дизайнера — того, кто побывал в мире наших личных предпочтений и интересов, перевоплотился в каждого из нас.

Предвосхищение и перевоплощение дизайнера наиболее ярко отображаются в вещах для детей, которые на выставке были представлены особенно широко — были игрушки (особенно дидактические), мебель, разные принадлежности. Перевоплощение дизайнера в ребенка, предвидение его непростых желаний никого обычно не удивляет — ребенком был каждый из нас.

Личный «опыт ребенка» не помогает — такое заключение часто делают дизайнеры, впервые обращающиеся к детской тематике. Здесь сказываются и нарастающий темп перемен (нынешние дети уже не те, что были десять и тем более двадцать лет назад), и необходимость учитывать влияние факторов, не укладывающихся в рамки «взрослого» мировоззрения, и потребность заниматься экспериментальным проектированием (положиться на прошлый опыт, а также на данные исследователей здесь сплошь и рядом невозможно — слишком велик риск того, что они подведут). Не случайно дизайнеры Польской Народной Республики в свой национальный день на выставке (он был 8 мая) организовали для детей дидактические игры — своего рода самодеятельное проектирование, позволяющее, однако, понять психологию и устремления ребенка, уловить развитые и не очень умения и навыки, отобразить экспериментальный материал в проектно-художественной концепции и тут же наметить пути ее совершенствования, а может быть, и замены (для другого поколения нужно придумать что-нибудь новое).

Искусство предвосхищения предопределяет формирование отечественной школы дизайна, моделирующей вещи и процессы пользования ими в соответствии с нашими социально-экономическими и культурными условиями. Творчество дизайнера здесь стимулируется не только образованием и личными способностями, но и опытом жизни, наличием «обратной связи» с окружающей средой. В то же время дизайнер, мало интересующийся окружающей жизнью, теряет в эстетической избирательности, склоняется к подражательным разработкам. Но подражания, какими бы удачными они ни были, не проходят бесследно, они приучают к «легким» или «даровым» концепциям, к тому, что глубоко профессиональное понятие социального заказа для дизайнера перестает существовать.

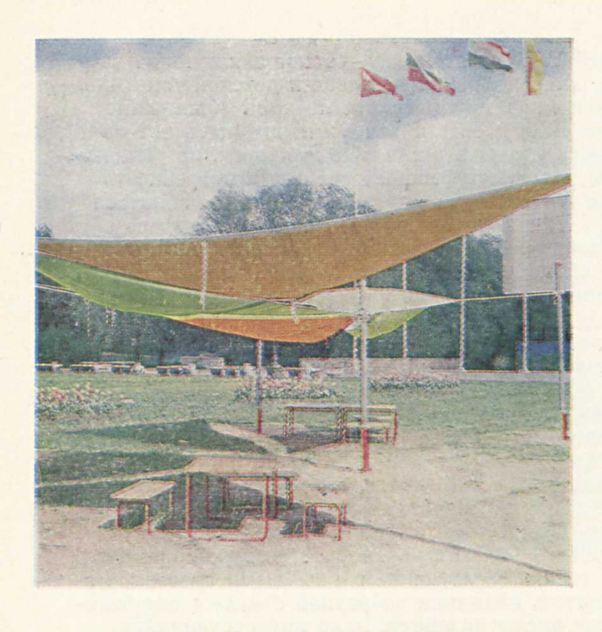
Подражание, надо сказать, иногда оправдывается необходимостью создания конкурентоспособных изделий. Но здесь своя проблема. Сама постановка задачи создания изделия, предназначенного для коммерческого успеха за рубежом, ставит дизайнера в труднейшее положение — надлежит либо угадать предпочтения неведомого потребителя (даже поднаторевшие в коммерческом дизайне зарубежные проектировщики в таких случаях часто предпочитают не рисковать и рекомендуют пригласить дизайнера из той страны, куда будут продаваться изделия), либо проектировать «по образу и подобию» чего-либо. Между тем конкуренция на внешнем рынке давно вступила в качественно новый этап — конкурируют не варианты одного и того же, конкурируют новшества.

Искусство предвосхищения формируется сложными путями. Мало кто не обратил внимания на то, что Центр стиля ВАЗа представлен не серийными автомобилями (тем же «Спутником»), а экспериментальными электромобилями (их было два). Ведь создавая «Спутник», дизайнеры стояли перед необходимостью вписаться в тенденцию уже определившуюся, сделать автомобиль, который был бы не хуже других моделей данного класса. Кто знаком с аналогичными моделями европейских фирм и знает вазовскую «восьмерку», обязательно скажет, что она, действительно, не хуже. Но кто знает вазовских дизайнеров, знает не только их разработки, но и творческий потенциал, тот поймет, как трудно было исполнять роль «догоняющих» тем, кто способен на лидерство. Сейчас не все уже помнят, что главный дизайнер ВАЗа М. Демидовцев некоторое время назад блистал на зарубежных престижных автосалонах своими автобусами средней вместимости, которые разрабатывались на Павловском автобусном заводе для туризма и особенно для сельской «глубинки». Стало быть, Демидовцев знает цену стимулам совсем другого рода,— ведь создавая свои автобусы, он никого не догонял, а шел своим путем, ориентируясь на нужды и престиж Отечества.

Электромобили сегодня — в особом положении. О том, что в начале века в ряде стран они были распространены, никто уже и не вспоминает. Электромобили сейчас переживают «второе рождение», но они пока объект технических и дизайнерских экспериментов, воплощающих мечту XX века — мечту о тихой и чистой улице. Мечту — в зависимости от ритма жизни и проблем городов, энергетических и материальных возможностей, экологических условий. На потребности отечественных городов и рассчитаны электромобили серии «Пони» (вместо традиционной «жигулевской» ладьи они украшены изображением низкорослой выносливой лошадки), отличающиеся таким количеством взаимосвязанных функциональных и морфологических новшеств, какое в практике дизайна встречается нечасто. Ничего похожего на зарубежные модели нет — дизайнеры вовсе не следовали «образцам», а средствами дизайна формировали «тихую» культуру будущей городской улицы.

Сельскохозяйственная тематика на выставке не была в числе ведущих, хотя с ней связаны глубинные процессы в жизни не только села, но и общества в целом. В одном из старых русских журналов, освещавших вопросы механизации сельского хозяйства в начале XX века, были такие слова: «...О культурности страны можно судить по степени развития ею сельскохозяйственной техники, ибо можно с уверенностью сказать, что история сельского хозяйства есть история культуры народов». Культурно-художественная проблематика создания сельскохозяйственной техники вышла на первый план в последние годы, когда обнаружилось, что полевые машины стали фактором дисгармонии в больших социальных и экономических процессах. Дизайн сельскохозяйственной техники был представлен работами двух больших коллективов — Белорусского филиала ВНИИТЭ и ВИСХОМа.

Творческая специфика их деятельности в том, что высокий общественно-политический и экономический статус сельскохозяйственной техники принципиально не допускает заимствования чужих идей или копирования чужих решений (ведь чужая

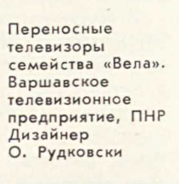


На стр. 4—5
Уличное
оборудование
для города
Ной-Бранденбурга.
ГДР
Дизайнеры
Р. Кранц,
Т. Ланге,
Г. Дассинг,
Л. Мохво

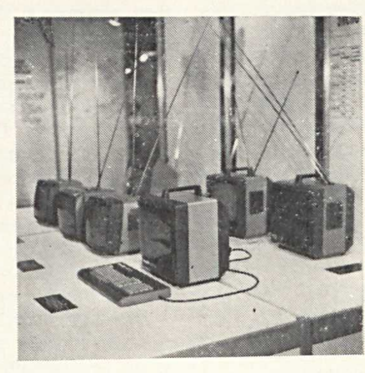
Паяльный набор
для
радиомонтажных
работ. ВНИИТЭ,
СССР
Дизайнеры
Б. Королев,
Н. Григорьев

Велосипед
модульной
конструкции.
Предприятие
Мифа-Верке, ГДР
Дизайнер Б. Вудке

Переднее сиденье
для легкового
автомобиля.
Волжский
автозавод, СССР
Дизайнер
В. Плешаков



Переносные
телевизоры
семейства «Вела».
Варшавское
телевизионное
предприятие, ПНР
Дизайнер
О. Рудковски

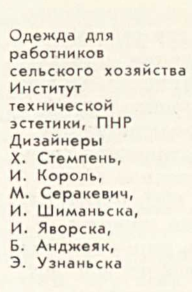


Унифицированная
кабина для
промышленных
тракторов. Общий
вид НАТИ,
СССР
Дизайнеры
Р. Федосеев,
А. Зайцев,
Е. Смирнов,
В. Маркевич

На стр. 4—5
Уличное
оборудование для
жилого района
«Дигоми», г. Тбилиси
ВНИИТЭ.
СССР
Дизайнеры
Д. Азрикан,
Г. Беккер,
А. Колотушкин,
О. Волченков

Сельскохозяйствен-
ный трактор
Харьковский
тракторный завод,
СССР

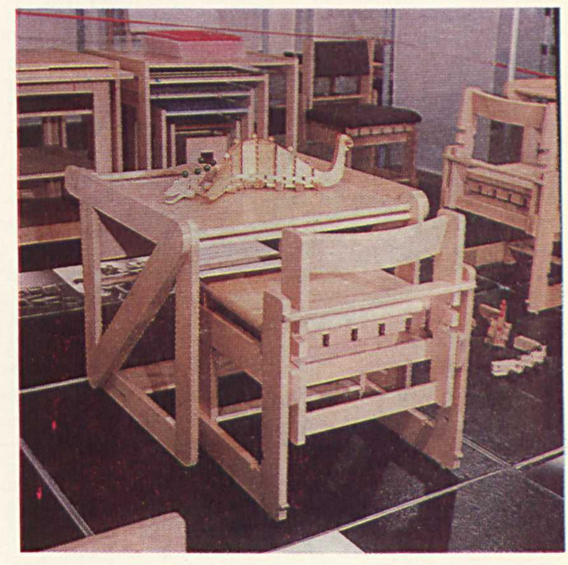
Комплект
детской мебели
«Моника-2»
ПО «Стандард»,
Таллин, СССР
Дизайнеры
Т. Веймер, В. Тэно



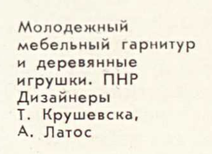
Одежда для
работников
сельского хозяйства
Институт
технической
эстетики, ПНР
Дизайнеры
Х. Стемпень,
И. Король,
М. Серакевич,
И. Шиманьска,
И. Яворска,
Б. Анджеяк,
Э. Узнаньска

Набор для специй.
НРБ
Дизайнеры
Г. и М. Крачунови

Рабочее место для
индивидуальной
и групповой
работы учащихся
Польское общество
художественного
образования и бюро
художественных
выставок в Белостоке,
творческая группа
«Хайнувка», ПНР
Дизайнеры
Б. Салански,
Л. Готцендорф

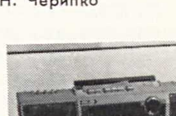


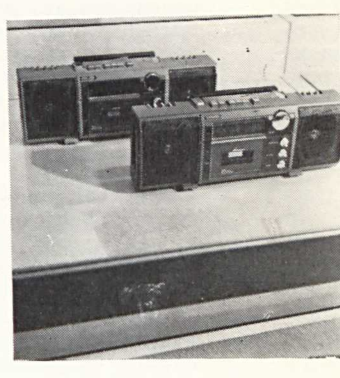
Интерьер кабины
для промышленных
тракторов



Молодежный
мебельный гарнитур
и деревянные
игрушки. ПНР
Дизайнеры
Т. Крушевска,
А. Латос

Магнитола
«Скиф-311-стерео».
ВНИИТЭ, СССР
Дизайнеры
Н. Каптелин,
А. Попов,
Т. Ольшанецкая,
В. Жданов,
Л. Чигорин,
Н. Черипко





Коллекция
многоцелевой
одежды. Швейный
комбинат Лёсснитц,
ГДР
Дизайнер
Б. Цыренхандын

Пылесосы
«Циклон-Стандарт»
и «Циклон-Комфорт»
ВНИИТЭ, СССР
Дизайнер
В. Стольников

эстетика — это всегда и чужое мировоззрение). Для творческого процесса здесь нет иной опоры, кроме социально-эстетического чутья художника, его способности улавливать явления, присущие только нашей стране (при том, что наше сельскохозяйственное машиностроение — самое крупное в мире, аналогов ему за рубежом просто нет). Показанные на выставке проекты кабин тракторов, картофелеуборочных и других машин отражают своеобразные, присущие только нашему дизайну творческие методы, разработанные С. Полоневичем и В. Поповым (БФ ВНИИТЭ), Б. Еремеевым и Т. Хайровым (ВИСХОМ) и другими нашими проектировщиками. Когда эти методы охватят всю нашу сельскохозяйственную технику, в практику ее создания войдет элемент культурной традиции, ориентация не только на технические новшества, но и на социальные движения.

Дизайн, сознающий себя образованием

Эту сторону дизайна выставка отразила едва ли не наиболее свежо и остро. И дело здесь не только в том, что, создавая вещь, дизайнер всегда думает о том, как подготовить людей к встрече с вещью, как научить их пользоваться ею (кто это сделает лучше, нежели тот, кто вещь придумал?) И не в том, что получает большое распространение дидактическое формообразование, посредством которого дизайнер возбуждает потребительскую активность, побуждает человека отказаться от взгляда на вещь как на что-то такое, с чем уже ничего нельзя сделать.

Дело прежде всего в том, что дизайн органически не может быть узкопрофессиональной областью проектной деятельности, ориентированной только на разработку новых вещей. Проектом создание вещи вовсе не заканчивается, в процессе промышленного производства над вещью работают множество людей, которые не являются пассивными исполнителями воли художника. В ходе осуществления проекта каждый причастный к нему человек вносит свой вклад, исходя из собственных взглядов и особенностей выполняемой работы. Дизайнер не может довести до каждого производственника идею и образ вещи — сделать это невозможно потому, что в воспитании рабочих и специалистов промышленности навыки эстетической коммуникации и не значатся, цепочка эффективного эстетического воспитания у нас обрывается на начальном — дошкольном звене (здесь самое время сказать, что применяемая в дошкольной системе концепция сенсорного воспитания целиком дизайнерская). Возникает ситуация, при которой рабочий и инженер готовы (как потребители) приобретать произведения хорошего дизайна («дефицит» — не что иное, как хороший дизайн), но часто не готовы (как производственники) их выпускать.

Художественно-образное мышление, способность видеть за частью — целое, за действием — результат, за отдельной операцией — коллективный труд — вот что необходимо производственникам для выпуска эстетически полноценных изделий. Необходимость в художественно-образном мышлении в производстве тем более велика, что эстетические свойства вещи явно не транслируются ни технической документацией, ни компьютерными программами конструкторской и технологической подготовки. Не случайно определилось внимание к авторским или авторизованным образцам изделий — на некоторых предприятиях их выставляют для обозрения там, где бывает каждый работник. И это не что иное, как попытки наладить простую, но действенную систему дизайн-образования, систему видения объекта производства напрямую, а не через техническую документацию (в том, что многие производственники, бывает, никогда не видят законченных изделий, одна из причин снижения качества,— допуская различные отклонения, люди не представляют, как они скажутся на готовом изделии).

Но эстетическая коммуникация не станет фактом, если не будет опираться на представление о материально-художественной культуре своего общества и своего времени (не получает признания множество безупречных по технике исполнения вещей, оказавшихся за рамками культуры). И успех выставки прямо связан с тем, что она стала своеобразным общедоступным университетом знаний о современной материально-художественной культуре. Вниманием посетителей пользовались все экспонаты, но выделялись те, которые сознанием связывались со средой, их породившей. Популяризация знаний о тех или иных обстоятельствах создания проектов в задачу выставки не входила, так что самой жизнью здесь ставился методически чистый эксперимент, направленный на выявление принципов всеобщего дизайн-образования.

В самом деле, никто не рассказывал о материально-художественной культуре Эстонии, которую представляла бытовая мебель дизайнеров Т. Веймера и В. Тэно. Без табличек и пояснений узнавались эстонский стиль и интерьер, а вместе с ними эстонский дизайн, эстонская школа подготовки рабочих кадров, эстонское качество изготовления и даже эстонская сборка. Налицо не административная, а культурно-образовательная интеграция различных профессий и предприятий, в том числе таких, задачи которых непосредственно вроде не стыкуются (например, заготовка леса и подготовка рабочих кадров). Эта интеграция осуществляется на основе целей и принципов дизайна, усвоенных идеологически (через воспитание и образование) и предметно (через дизайнерские проекты, воплощающие культурную традицию, предназначенные профтехшколе для обучения, а промышленности — для серийного выпуска). Не случайно на эстонскую мебель обратили внимание посетители — учащиеся и преподаватели ПТУ, готовящих кадры для мебельной промышленности, но использующих для учебной практики изготовление непритязательных табуреток и столов. Отметчен, таким образом, важнейший аспект формирования современной материально-художественной культуры, а именно — феномен культурных образцов, которые не будут полноценно воспроизведены в серийном производстве, если не будут освоены в обучении. Так намечается пересмотр утвердившихся было представлений о фигуре дизайнера и месте его в создании предметного мира.

Десятилетиями бытовал миф о дизайнере-пионере, одно участие которого в проектировании изделия может сделать устаревшее — современным, непродаваемое — дефицитом, непритязательное — красивым. Так в действительности и бывает, но только до тех пор, пока речь идет о макете или опытном образце изделия. Чтобы такими же были и изделия с конвейера, одних навыков проектирования дизайнеру уже недостаточно. Собственно, профессия дизайнера по своей природе и не мыслилась сугубо проектировочной. Формирование материально-художественной культуры средствами проектирования — так или примерно так ставилась задача, причем проектированию подлежала не только вещь, но и процесс ее внедрения в жизнь и деятельность человека.

И если не все дизайнеры в полной мере осознали социальные аспекты своей профессии (дизайнеры, работающие непосредственно в промышленности, сплошь и рядом удовлетворяются одними предметными результатами своей работы), то в общественном сознании дизайн уже присутствует именно как социально-художественное явление, и выставка подтвердила это сразу с двух сторон. Такой она формировалась — экспонаты подбирались не столько по признакам профессионального дизайнерского шика, сколько по особенностям социальной референтности. Такой она и воспринималась посетителями. Никто не приходил специально смотреть магнитофоны, станки, велосипеды, пылесосы или мебель, приходили смотреть воссозданную дизайном динамичную среду своей жизни, так что выставка, действительно, была социально-референтной — количество и состав посетителей подтверждают такой вывод.

Как готовятся социально мыслящие дизайнеры, какие здесь проблемы и перспективы, показывали специальные экспозиции художественно-промышленных вузов и кафедр. МВХПУ (б. Строгановское) предпочтение отдает морфологическим и предметно-функциональным сторонам дизайна, о чем и свидетельствует тематика представленных курсовых и дипломных работ. Речь идет о своеобразной функционально-морфологической диагностике — проекты разрабатываются в связи с «узкими местами» или «напряженными узлами» в предметной среде, гармонизируют определенные звенья в сложной цепи отношений человека и вещей. Такой подход позволяет выпускникам быстро находить свое место в конструкторских и дизайнерских коллективах — ведь совершенствование существующих изделий пока преобладает. Кафедра промышленного искусства Свердловского архитектурного института работает по-другому, ориентируется на социальные и психологические движения, потребности. Может быть, поэтому в экспозиции кафедры морфологических новшеств было не так много, преобладали различные варианты «конструктора». Однако каждое предметное решение получает разнообразные применения в воспитании, обучении, рекреации. Это новый поворот в дизайн-образовании — смещение акцентов с вещи-символа на вещь-средство, вещь-опору, вещь-инструмент. Но это и новый момент в понимании целей и задач дизайн-образования—педагоги свердловской кафедры формируют перспективный дизайн, во многом отличный от того дизайна, который сегодня готова применять и внедрять промышленность. На это же направлена и преобладающая в работах кафедры тематика дизайна для детей. Подтекст здесь такой — ни одна другая тема не прививает столь эффективно мышление социальными категориями, поэтому научить студента проектировать для детей — значит научить его дизайну.

Дизайн, сознающий себя культурой

Анализируя по материалам выставки различные стороны дизайна, мы неизбежно обнаруживаем, что ни одну проблему и ни один экспонат невозможно рассматривать изолированно. Любые проблемы дизайна, производственные, творческие или образовательные, в процессе рассмотрения тянут за собой проблемы смежные, а попытки обособленного рассмотрения проблем сразу же обнаруживают чрезмерную упрощенность и малую продуктивность. Дизайн надо рассматривать целиком, и единственное, что себе может позволить исследователь, так это рассматривать дизайн под разными углами зрения!

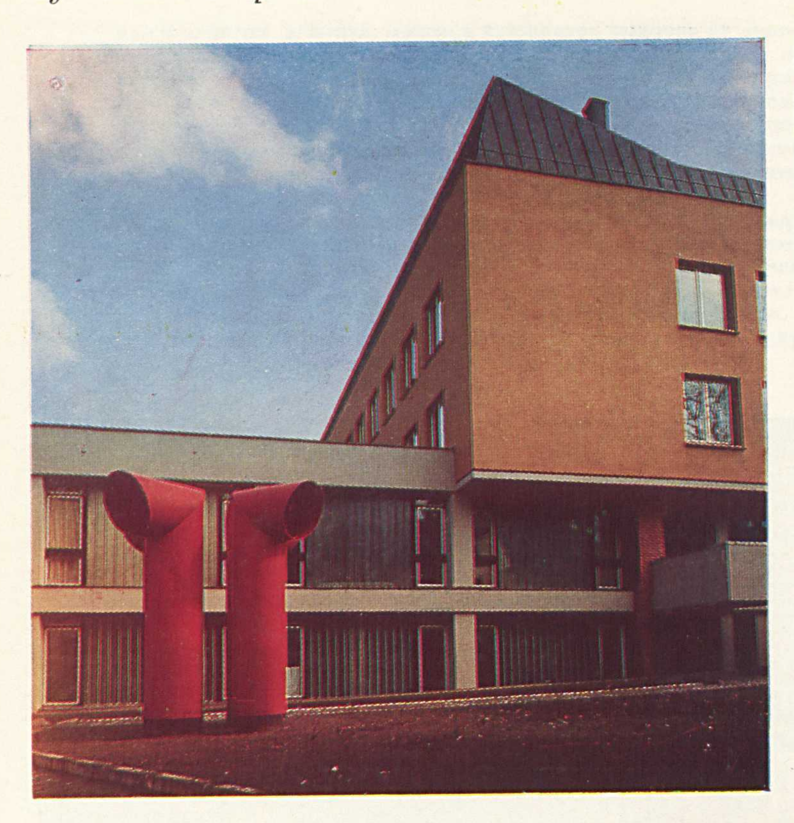
Точно так же ни одна из вещей не дает представления о дизайне в целом, как ее ни рассматривай и ни анализируй. Можно определить авторскую позицию, можно оценить стилевые реминисценции, можно отдать должное исполнению в материале, но нельзя сказать, что в той или иной вещи заключен весь современный или весь перспективный дизайн. Не случайно мало кто из посетителей подолгу задерживался у отдельных изделий — предпочитали обойти выставку дважды и трижды, но не тратить время на рассматривание одной, пусть и внешне эффектной, вещи.

Происходившее можно понять, если вспомнить, что художественно-образное мышление человека по природе своей не имеет ни предметной, ни организационной опоры. Оно — естественная методология культуры, позволяющая человеку видеть мир в целом, сближать разрозненные явления, ощущать тенденции и процессы общественного масштаба, предвидеть перемены и реагировать на них даже тогда, когда они еще неочевидны. Поэтому потоками посетителей на выставке управляли не отдельные предметы и не типология предметов, не фрагменты предметных сред и даже не границы национальных разделов. Ведь многие, посмотрев отечественные разделы, проходили к экспозициям социалистических стран и затем возвращались вновь к отечественным разделам. Своеобразная эстетическая напряженность возникала там, где за предметами различалось особое художественное сознание, которое каждый прогнозировал для себя сам. Приобщаясь к дизайну, люди открывали для себя культуру.

Цвет в городе

Тема «Цвет в городе» не впервые появляется в нашем журнале. Интерес к ней обнаружился еще в 60-е годы. Тогда он был связан с широко развернувшимися работами по реконструкции старых районов исторических городов, по сути заново открыв для нас ценность цвета как средства архитектурной выразительности.
70-е годы стали временем интенсивных проектных разработок в области архитектурной полихромии уже применительно к новой застройке современного города, временем целенаправленных поисков принципов формирования цветовой среды города.
Наконец, 80-е годы дали начало новому этапу в развитии этого процесса. Сегодня мы имеем возможность познакомиться с первыми отечественными опытами практических реализаций этих устремлений в современном градостроительстве.
Невозможно рассказать обо всех начинаниях такого рода, поэтому мы попытаемся показать на трех примерах, как проблема цвета мыслится и решается в объеме одного архитектурного сооружения (в новом корпусе Государственного художественного института Литовской ССР в Вильнюсе), в застройке района (на примере Мурманска) и в крупномасштабном эксперименте на градостроительном уровне, начатом в Минске.
Разные по подходам и результатам, эти примеры дают возможность представить реальное состояние работы по использованию цвета в архитектуре, увидеть ее сильные и слабые стороны, оценить перспективность наметившихся поисков.
Анализировать качество конкретных результатов, наверное, было бы несколько преждевременно — слишком дорогой ценой даются они, слишком много объективных трудностей стоит на пути к ним, слишком малочисленны еще сами эти примеры, чтобы судить о них со всей строгостью профессионального знания. Само их существование ценно как убедительное свидетельство социально-эстетической значимости такой работы, ее целесообразности и необходимости.
Однако подумать о перспективах, по-видимому, следует уже теперь. И прежде всего о включении данной проблемы в более широкий культурный контекст, интегрирующий все виды художественной деятельности. Проблема «цвет в городе» принадлежит к тем узловым проблемам культуры, которые самым непосредственным образом касаются и архитекторов, и дизайнеров, и художников. Цветовое восприятие города складывается из мозаики многих зрительных впечатлений — цвета зданий и элементов городского дизайна, произведений монументального искусства и городской рекламы, оформления витрин и элементов суперграфики... Практически все виды искусства так или иначе влияют на формирование нашего цветового видения, на картину нашего цветового окружения и цветовой среды города в целом.
Задумываемся ли мы о целостном образе этой «картины», когда оставляем на ней свой маленький штрих — создаем ли монументальное панно на торце здания, плакат или декоративную композицию с элементами цвета? Сегодня озабоченность проблемой целостного цветового образа города проявляют в основном архитекторы. Их усилиями она постепенно утверждается как необходимая составная часть общепрофессиональной проблематики. Но одних этих усилий недостаточно. Здесь было бы желательно участие художников. Их творческое объединение с архитекторами-градостроителями могло бы дать новые импульсы этой работе, открыть в ней новое содержание, найти новые формы.

- *Колористические поиски вильнюсских архитекторов*
- *Суперграфика в новостройках Мурманска*
- *Полихромия жилой застройки Минска*
- *О цветовой культуре*



Авторский коллектив:
Архитекторы — В.Бредикис (руководитель), Б. Казлаускас, В. Микучанис, В. Насвитис
Инженер-конструктор — Р. Якас
Новый корпус Государственного художественного института Литовской ССР Вильнюс

Колористические поиски вильнюсских архитекторов

Витаутас Бредикис

Фрагмент фасада, внутренний дворик,

Интерьер универсального зала

Основные помещения Художественного института размещаются в комплексе бывшего бернардинского монастыря и в двух зданиях более поздней постройки. Для строительства нового корпуса был выделен земельный участок вблизи основных зданий института на противоположном берегу реки Вильняле. Он состоит из трех тесно связанных объемов, высотность которых увеличивается от реки в глубь участка, с двумя внутренними двориками, возрождающими и развивающими традиции застройки Старого города. К двухэтажному объему, выходящему к реке, подводит крытый пешеходный мост, ведущий в вестибюль с гардеробом и в универсальный зал. В этом же объеме размещены основные мастерские кафедры текстиля, часть мастерских кафедры графики и студии рисунка. Объем спортзала как бы «вливается» в объем универсального зала на уровне второго этажа, а с восточной стороны упирается в склон рельефа, под которым организован ступенчатый переход во внутренний дворик. Южную часть здания завершает четырехэтажный объем с внутренним двориком, южную часть которого замыкают стены старого здания. Замкнутый дворик имеет проезды по первому уровню к соседним дворикам.
В процессе проектирования института необходимо было не только предусмотреть благоприятные условия труда для всех, но также создать выразительное и эстетически привлекательное окружение. Важная роль в решении этой задачи принадлежит цвету. Как и в любом произведении искусства, цветовой сценарий каждого здания должен быть неповторим и уникален. В данном случае была избрана цветовая гамма, характерная для живописного образа старого Вильнюса: золотисто-теплая в основе с отдельными сильными цветовыми акцентами. Интенсивность окраски, количественное и ритмическое распределение цвета корректировалось конкретными условиями и возможностями. Учитывался красочный эффект и фактурных покрытий, использованных в отделке здания. Фасады 2—3-этажных объемов облицованы керамическими плитками красного цвета в сочетании с серыми конструктивными железобетонными элементами. Фасады 4-этажного объема выполнены в высококачественной штукатурке и покрашены краской «Синтефас». При отделке внутренних стен и перегородок применена высококачественная штукатурка и покраска эмульсионными и масляными красками. Полы и лестничные марши имеют полированную мозаичную отделку. Их рисунок в виде распределительных полос несет декоративные функции (создавая эффект коврового рисунка), функциональные и информационные (фиксируя путевые коммуникации здания). Окраска внутренних помещений перекликается с цветными плоскостями фасадов, попадающих в поле зрения через оконные проемы. Проект подготовлен отделом проектирования общественных зданий института «Компроект».

Суперграфика в новостройках Мурманска

Сергей Максимов
Елена Майорских

Четвертый год в условиях Заполярья ведется осуществление эксперимента по созданию комплексной колористической среды жилых районов города Мурманска. Эксперимент проводится в двух жилых микрорайонах, расположенных на двух террасах, разделенных перепадом рельефа и магистралью, ведущей к центру. На верхней террасе находится микрорайон под общим названием «улица Мира». Застройка его состоит из зданий разной этажности, силуэт которых хорошо просматривается на фоне неба. Микрорайон на Северной террасе имеет более четко выраженную планировочную структуру из замкнутых пространств, расположенных по обе стороны центральной оси микрорайона.

Новые жилые районы города представляют типичный пример массовой застройки конца 70-х годов. Монотонность фасадов из серых железобетонных панелей и силикатного кирпича усугубляется пейзажем бескрайних сопок, почти лишенных растительности и восемь месяцев в году покрытых снегом. За короткое лето природа не успевает возместить длительное отсутствие красок. Кроме того, отсутствие естественного света в период долгой полярной ночи сводит на нет нюансные оттенки цветов, создаваемых фактурными сочетаниями строительных материалов, обостряя дефицит цветовых впечатлений и способствуя возникновению явления «цветового голода».

Учитывая актуальность проблемы, исполком Горсовета принял постановление о разработке проекта цветового решения жилой застройки города применительно к конкретным условиям Крайнего Севера. Работа проходила в несколько этапов, начиная с анализа различных факторов, характеризующих жизнь этого региона, — природно-климатических, градостроительных, социальных, историко-культурных и эстетических.

Климатические особенности Крайнего Севера — долгая полярная ночь, низкая освещенность, бедный цветом пейзаж, однообразный ландшафт — создают здесь отрицательный психофизиологический фон, диктующий необходимость нейтрализации его активным включением цвета в структуру города. Разнохарактерность застройки и отсутствие жесткой планировочной системы в свою очередь нуждаются в мощном средообразующем факторе, способном объединить отдельные постройки микрорайона в целостный образ, придать каждому из них неповторимое выражение. Состав населения Мурманска — в основном молодежь, приехавшая из разных районов страны. Люди разных национальностей, профессий, привычек, традиционных представлений. Важной задачей в этой ситуации является создание среды, объединяющей людей, воспитывающей у них чувство патриотизма и гордости за свой город.

Мурманск относится к числу молодых, быстро растущих городов Заполярья и, естественно, как все молодые города, возникающие на неосвоенной территории, не имеет своего исторического ядра. Это рождает потребность сделать город запоминающимся, непохожим на аналогичные города северного побережья.

Выводы из проделанного анализа легли в основу разработки цветографического решения Мурманска. Поиск цветовой палитры опирался на практические рекомендации специалистов по использованию цвета как средства, позволяющего частично компенсировать снижение активности психофизического тонуса в условиях Крайнего Севера *. Предпочтение было отдано контрастным сочетаниям цветов, хорошо читаемых в сумерках полярной ночи; преобладанию теплых желто-красных цветов, компенсирующих холод снегов; созданию ярких доминант, помогающих ориентироваться в пространстве.

При проектировании цветовой среды большое внимание уделялось выявлению и подчеркиванию планировочной структуры города. Административно-культурный центр выделен особым цветом; каждому микрорайону придана своя цветовая индивидуальность, найдено образное его выражение; в жилых группах акцентированы общественные и детские учреждения. При решении каждого отдельного сооружения учитывались масштаб архи-

* *Это в основном труды ЛИСИ (Ленинград), ЦНИИТИА (Москва), зарубежный опыт. На основании этих работ по графику цветности МКО для районов Крайнего Севера были следующие параметры цветов: Л — длина волны, Р — насыщенность цвета, из которого была окончательно выявлена цветовая палитра города.*

О цветовой культуре

Ирина Азизян

Мы видим сегодня все возрастающую тягу к цвету в формировании окружающей среды. В то же время в широком процессе архитектурно-градостроительного проектирования и эстетической организации среды цвет все еще остается за пределами целенаправленной художественной деятельности. В чем тут дело? Как объяснить такое положение? В течение трех последних столетий цвет был уникальной прерогативой живописи. Для всех остальных видов искусства и художественной деятельности цвет считался дополнительным и совсем не обязательным средством художественной выразительности. Наследуя Витрувию и Альберти, теория архитектуры сохраняла пиетет тектоничности, пропорций, масштабности, допуская цвет в архитектуре лишь как средство выявления всех этих первостепенных параметров объемно-пространственной композиции. Что касается цветности скульптуры, то даже Гильдебранд, внесший определенный вклад в ее обоснование и считавший, что скульптура не должна «представлять какой-то прорыв, но должна существовать и как красочное впечатление», тем не менее предостерегал от раскрашенности скульптуры, считая это грубостью и допуская лишь тонирование камня или патинирование бронзы. Скрытая боязнь цвета или пренебрежение им стали фактором психологии творчества большинства работающих в наши дни архитекторов и скульпторов разных поколений. В результате в условиях бурной урбанизации мы на деле имеем монотонную безликость цвета или хаос случайных цветностей множества составляющих современной среды, из которых ни один компонент не бесцветен... Все это заставляет задуматься, что же такое цвет, закономерно ли стремление к нему в формировании окружающей среды.

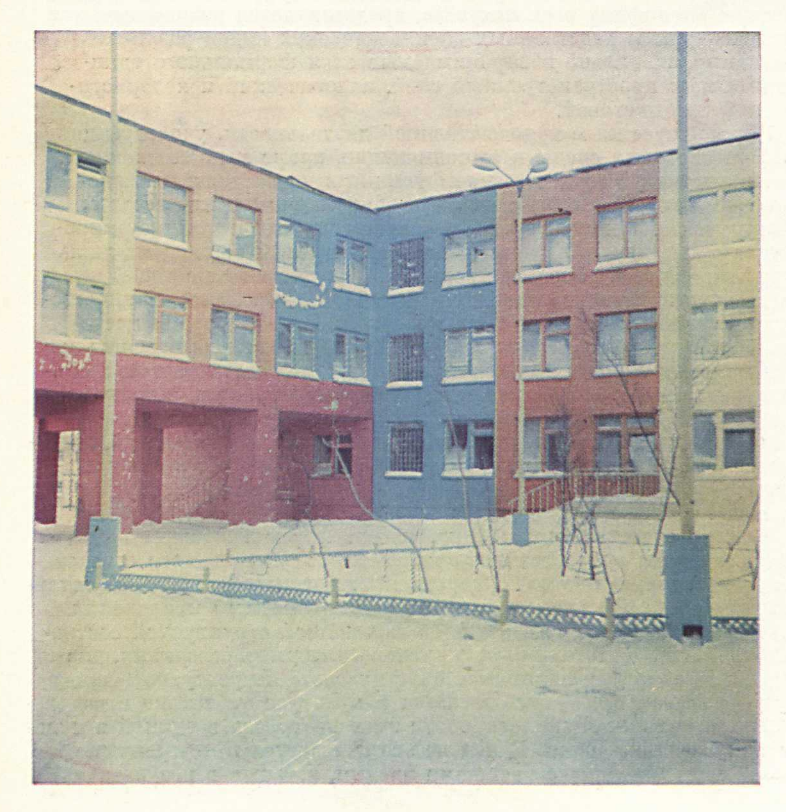
*

Дифференциация знаний о цвете (только за последний год в СССР вышло четыре объемных монографии о цвете) вызывает настоятельную необходимость в их синтезе и выдвижении концепции цветовой культуры как конкретно-исторического комплекса принципов цветоформирования, проявляющихся и развивающихся в различных видах искусства и других областях человеческой деятельности.

Цветовая форма в архитектуре, скульптуре, живописи, дизайне, декоративно-прикладных видах, тесно связанная с пространственно-пластической формой, поддается аналитическому вычленению и исследованию. Она может быть описана в своей специфике не только для отдельного произведения и вида искусства, но и для определенной эпохи культуры, ее стилевой фазы или направления. Структурное триединство основных форм художественного выражения (пространство — пластика — цвет), воспринимаемое в любом произведении и являющееся конкретным «носителем» стиля, не может не проявляться в стилевой близости или единстве форм различных видов пространственных искусств. Поэтому в отношении стиля, как художественной структуры, суммирующей в некоем зримом единстве определенную историческую специфику всех искусств, представляется возможным для архитектуры и родственных ей пластических видов различать основные, визуально воспринимаемые слои формального единства стиля: пространственный слой, пластический и колористический или цветовой.

Виды искусства и художественной деятельности, участвующие в формировании среды и выполняющие, кроме художественных, и определенные практические функции в человеческой жизнедеятельности, обладают сложным, обусловленным множеством факторов, процессом формообразования вообще и цветоформирования в частности. Колорит станковой картины воплощает лишь художественный образ. Эта задача не снимается с цветовой композиции крупного архитектурного комплекса, ансамбля, общественного интерьера или города в целом. В то же время цветовые характеристики архитектуры и дизайна должны отвечать и информационно-ориентационным функциям и соотноситься с объемно-пространственной композицией самих объектов, с цветовым контекстом среды. В ряде архитектурных и дизайнерских объектов цветосветовые характеристики достаточно жестко предопределяются видом деятельности и назначением объектов или интерьеров (точное приборостроение, музейные комплексы и т. д.).

Колористическое единство принципов формообразования в различных видах искусства и художественной деятельности создает типологическую цветовую характерность стиля, которая не исчерпывает всю совокупность исторически-конкретного проявления цвета в культуре, но является ее важнейшей структурной составляющей. Единство принципов цветового формообразования, аналогичное единству принципов пластического и пространственного формообразования — складывается в культуре не только в результате определенной аналогичности этих процессов и единой в культуре символики цвета. Единство это образуется путем активного взаимообмена художественными идеями, а также в результате



Сергей Максимов — художник, Елена Майорских — архитектор Фрагменты архитектурной полихромии в застройке Мурманска

тектурного объема, тектоника и местоположение. Исходя из особенностей масштаба города, длина улиц в котором не превышает 800 метров, было решено использовать ритмический шаг в 150—200 метров, что и было осуществлено на практике.

Средствами суперграфики была сделана попытка увязать цветовое восприятие с образным содержанием, ассоциативно связанным с данным конкретным местом. Название одного из микрорайонов — «улица Мира» — послужило, например, основанием для включения в систему его колористики образов радуги, облаков, светлого голубого неба... Принимая во внимание планировку района и преобладающий тип зданий, выбор свободного рисунка и широкой цветовой гаммы помог объединить фасады зданий единой цветовой системой.

Иной принцип использован в микрорайоне, расположенном на Средней террасе города. Здесь, в соответствии с особенностями планировки, цвет членится на две группы — для дворовых пространств и для наружных фасадов, отмечающих границы жилой зоны. Доминирующий цвет каждого двора развивается от периферии к центральной оси микрорайона. Каждому дворовому пространству найдена своя индивидуальная гамма. Наружные фасады решаются с цветовой раскладкой на плоскости каждого фасада и введением жестко-черной рамки на эркерах и торцах зданий. Решение наружных фасадов по периметру микрорайона образует цветовой ряд, частично повторяющий спектр, близкий к цветовой гамме верхней террасы. Тектоника зданий подчеркнута выделением всех архитектурных деталей: эркеров, балконов, цоколя, фриза.

Наличие достаточного количества (до 30%) жилого фонда 5-этажных домов, облицованных плиткой, цвета которых воспринимаются как ахроматический, снижающий общую цветовую насыщенность пространства, а также введение больших плоскостей белого цвета на домах средней террасы позволили избежать тотальной полихромии жилой среды. Принимая во внимание наличие длительного снежного покрова, все перечисленное дает основание считать, что в сумме образуется сбалансированная цветовая среда.

Особое внимание при проектировании колористики города уделено детским учреждениям. При выборе общей цветовой гаммы учитывалась специфика школы в северных районах, своеобразного центра разносторонней деятельности детей; ее роль как элемента городской среды, который не должен выпадать по своему стилю из окружающей застройки; цветовые предпочтения той возрастной категории, для которой предназначено то или иное детское учреждение.

Прошлым летом в городе была осуществлена цветовая расколеровка нового здания школы в одном из этих микрорайонов. Художественный образ ее подсказало мозаичное панно на тему «Космос», находящееся в главном вестибюле школы. Космическая тема была выведена на внешний объем здания — так появились на одном из ее фасадов фантастические планеты на темно-синем фоне, который тут же сменяется на сочетание желтого с оранжевым. Использование активных цветовых контрастов акцентирует центральное местоположение школы в застройке района. Цветом же акцентированы входные элементы здания. Во внутреннем пространстве использованы свои ритмические ходы с выделением больших плоскостей желтого цвета. Здание школы находится в замкнутом пространстве 9-этажных секционных домов и является ядром этого пространства, которое в дальнейшем продолжит цветовую тему, начатую в раскраске школы.

Как неотъемлемая часть общего решения жилой среды рассматриваются и визуальная коммуникация, и благоустройство территории, которое решается индивидуально для каждой жилой группы, с сохранением стилевого единства района в целом.

Полихромия жилой застройки Минска

Юрий Григорьев

Евгения Пономарева

Лариса Шакиико

Сегодня много говорят о своеобразном «минском феномене», особенность которого заключается в том, что облик города определяется не только и не столько уникальными объектами, сколько ансамблями жилых районов. Социальная значимость такого подхода уже очевидна. Важной чертой «минского феномена» является и тот факт, что высокий уровень архитектурно-планировочных решений Минска достигнут индустриальными методами. Более 80% жилых зданий, входящих в систему жилой застройки, выполняется в сборных конструкциях, что обеспечивает высокую степень индустриализации строительного производства. Используя технологию домостроительных комбинатов, минские архитекторы сумели обеспечить своеобразие жилых массивов, придав черты индивидуальности таким микрорайонам, как Зеленый Луг и Восток, Серебрянка и Запад, микрорайонам по улицам Серова и Ангарской, Сурганова и проспекту Машерова.

Композиционные качества вновь возводимых жилых массивов обеспечиваются использованием различных средств архитектурной выразительности, и одним из самых действенных стал **цвет.** Показателен не сам факт использования цвета, рост полихромности отдельных архитектурных объектов, а то, что в лучших микрорайонах сформировалась цветопластическая тема, построенная на основании последовательной цветовой концепции *,— с большим цветовым контрастом (Масюковщина, Запад), средним и малым (Зеленый Луг, ул. Серова). Есть микрорайоны с активизированной пластикой архитектурных деталей в сочетании с общей ахроматичностью (Курасовщина). Минская практика показала, что в решении колористических задач успех достигается в том случае, когда проектировщики рассматривают городскую структуру как цельное и единое образование с четкой функциональной программой, — тогда и цвет, подчиняясь логике градостроительного решения, становится средством решения комплекса задач. Среди них: возможность выявить с помощью цвета пространственную структуру микрорайона; акцентировать композиционные оси; подчеркнуть функциональную специфику отдельных зон; закрепить архитектоническое своеобразие жилых и общественных зданий; найти и выдержать различный масштаб цветовых схем внутри жилых групп, на скоростных

* *С X пятилетки в Минске практикуется разработка и утверждение в ГлавАПУ Горисполкома генеральной схемы цветового решения микрорайона.*

Цветовое решение застройки микрорайона «Зеленый Луг — 5», Минск

Цветовое решение Торгово-общественного центра района «Зеленый Луг — 6» Минск

Цветовое решение группы точечных домов в районе «Зеленый Луг — 6» Минск

Колористика объемно-блочных домов «Зонд — 3» Минск

магистралях, в общественных центрах. Эти задачи функциональной и социальной ориентации человека в создаваемой для него среде решаются на различных уровнях: на уровне городской застройки в целом, где выявляется место данного объекта в общей системе центров цветовой активности; на уровне границ объемно-пространственных образований, где определяется характер их взаимодействия; на уровне основных «фасадных» плоскостей микрорайона, когда выбирается колористический прием, выделяются цветовые акценты, формируются доминантные цветовые группы; на «интерьерном» уровне, когда определяется колористический прием для каждой «интерьерной» картины, намечаются цветовые характеристики микроориентиров и интерьерных пространств микрорайона (реклама, указатели, малые формы функционального и декоративного назначения, входы в подъезды и т. д.).
Конечной целью всех этих операций является формирование цветовой среды — сложной, открытой, динамической системы, организованной в зависимости от типологических особенностей объектов, особенности естественного светового климата, от характеристик природной среды и колористических традиций данного региона.

*

Минск стал полигоном, где реализация различных цветовых решений позволяет делать определенные выводы и обобщения по принципам формирования цветовой среды города. Сегодня может оцениваться не только качество цветового решения отдельных микрорайонов, но и ряд мероприятий по колористической упорядоченности цветовой среды города в целом. Своеобразными ее акцентами стали въезды в город. Так, Минск встречает приезжающих по Московскому шоссе многоцветьем декоративных панно микрорайона Восток—I, въезд со стороны Логойского шоссе отмечен цветовой темой Зеленого Луга, со стороны Вильнюса — яркой палитрой Масюковщины.
По единому плану ведется колористическое решение основной оси города — Ленинского проспекта, для которого приняты теплые оттенки цветов, хорошо моделирующие пластику фасадов. Второй диаметр Минска — проспект Машерова — складывается как ансамбль с преобладанием пластических характеристик над цветовыми. Первая очередь проспекта характеризуется преобладанием ахроматических цветов, поэтому так легко в визуальный кадр вошли объекты второй очереди — жилые группы с включением в общую серо-белую тональность ярких охристо-оранжевых плоскостей. Здесь цвет усиливает скульптурность объемов, согласует их с прилегающим активным рельефом. Благодаря колористической гармонии застройки реконструированные объекты исторического Троицкого предместья контрастно, но органично вошли в развертку проспекта как целостный и своеобразный ансамбль.
Цветовое своеобразие отдельных минских микрорайонов зачастую определяется использованием различных конструктивно-технологических схем. Каждая из них, как видно на примере жилого района Зеленый Луг, обладает своими цветовыми возможностями. Это позволило использовать различные виды наружной отделки, по-разному трактовать цветокомпозицию фасада. Наружные стеновые панели приобрели различные цветовые оттенки благодаря нанесению слоя мраморной крошки и облицовочной керамической плитки различных расцветок. Большую роль в выявлении колористических качеств здесь сыграли природные полихромные факторы. Архитекторы максимально

непосредственного и опосредованного влияния одних искусств на другие.

Диапазон сознательного применения или спонтанного проявления цвета в человеческой жизнедеятельности, естественно, различается в разные исторические эпохи. Однако даже у таких специфически современных внехудожественных аспектов целенаправленного использования цвета, как цветотерапия в медицине или ценностный цветовой критерий качества в производстве, есть глубокие корни функционирования цвета и отношения к нему в истории человеческой культуры. Сегодня возможности целенаправленной цветовой организации окружения человека неизмеримо выросли. А потому постановка вопроса о цветовой культуре, сама актуализация этого понятия [1] и выявление действующих здесь закономерных связей может не только дать объединяющее и систематизирующее основание для понимания единства цветовой культуры, но и способствовать совершенствованию окружающей среды, созданию целостного в своей множественности мира цвета, многослойно выражающего современную культуру.

*

Деятельность человека в области цветоформирования всегда опиралась на природный цвет, отрицала его, «снимала», противопоставляя природной невозделанности, естественности цвета цвет искусственный, т. е. культурный. Так было в первых цветных татуировках первобытных людей, их тканях, украшениях, утвари, жилище. Развитие искусства, дифференциация его видов, разъявшая прежний синкретический комплекс, разъяла и цвет по отдельным видам художественного творчества, лишив его в большой степени смысловой культурной наполненности.

Наиболее органично и непосредственно цвет развивался и продолжает развиваться в народном искусстве, традиционно сохранившем (там, где оно вообще сохранилось) связь цвета с формой, значением, мифологией, обрядами, магией или религией. Поэтому и феномен цветовой культуры легче всего выявляется при сравнении наиболее традиционных областей художественного творчества разных народов и регионов, народного искусства во всем разнообразии его видов и жанров, включающих цвет как необходимую содержательную категорию художественной формы. Мы говорим тогда, что традиции цвета у этих народов различны, различны и цветовые предпочтения, сложение которых происходит под влиянием разных природно-климатических факторов, социальной истории, контактов и т. д.

Природные ассоциации и контрассоциации, отрицающие первые, мифологическая и культурная семантика цвета, различные у разных народов, разных историко-культурных регионов, создавали более или менее устойчивую символику цвета, усваиваемую искусством, перерабатываемую им в художественный язык. Если мы посмотрим на историю формирования человеческого предметно-пространственного окружения, то увидим, что различные историко-культурные ситуации питали и предопределяли не только развитие пространственных концепций, наиболее тесно связанных с представлениями о мироздании. В связи со своими основными представлениями о мире люди находили место и обоснование цвету, связывая его с божественной или магической ролью света, что, несомненно, влияло на становление принципов цветовой организации среды.

Древняя символика цвета египтян, халдеев, индусов, китайцев, известная классической Греции и переосмысленная ею, опиралась на их религиозные, философские и этические представления. Египетский пантеон богов был многоцветен. С языком цвета египтяне связывали определенные значения. Цвета и символы в мышлении были фиксированы подобно буквам алфавита. В Индии превалирует тот же религиозный символизм цвета. Цветовая символика дальневосточных народов зарождалась и на основе астрологии. В Китае, Монголии и других древних культурах мы обнаруживаем символическую связь цвета с четырьмя странами света. Немаловажное значение имели нравственные аналогии и олицетворения. Так, в древнем Китае пять изначальных цветов — красный, желтый, черный, белый, зеленый — соотносятся не только с пятью изначальными природными элементами (огнем, металлом, деревом, землей, водой), но и с пятью добродетелями, пятью пороками, пятью символами веры.

Точность цветового обозначения не исключала множественности смыслового содержания для различных контекстов. Именно эти традиции древневосточной символики, осмысленного цвета, опосредующего различные стороны культуры, усваивались и перерабатывались сначала ближневосточной христианской и античной, а затем византийской культурой.

Через византийскую культуру цветовая символика переходит в средневековье. Символическая образность средневекового цвета тесно связана с символикой драгоценных камней. Цвет сам по себе в средневековой культуре знаменует сущность красоты, красоты в себе самом, вне его изобразительных функций.

Переход доминирующей роли в развитии цвета к станковой живописи начиная с эпохи Возрождения принес и новые возможности, и некоторые утраты в отношении к цвету. Утратой было отрицание самоценности и одухотворенности цвета и света, их символического значения. Завоеванием — соединение цвета с формой, пространственность и изобразительность цвета. Локальный и тональный колорит определяет новый, художественно опосредованный этап познания цвета, особенностей его природного существования и взаимодействия с объемной трехмерной формой и пространством.

Развитие колорита в живописи сложно соотносится с общей выраженностью культуры в цвете. Оно и автономно и, одновременно, несомненно связано с этим широким по охвату видов деятельности процессом. Так, колористические завоевания европейской живописи XVII века — вершина достаточно автономного от проблем средоформирования, глубоко духовного, образного развития цвета — тем не менее повлияли на цветность архитектуры и скульптуры, костюма и предметного окружения. Наряду с ахроматическим классицизмом развивается полихромное барокко. То же повторилось уже в новое и новейшее время.

По-видимому, закономерно, что в моменты революционной перестройки ведущей для всех искусств системы пространственных представлений проблемы цветоформирования как бы несколько отодвигаются на второй план, давая возможность более четкого аналитического осознания основных параметров нового пространствотворения. Так было и в эпоху ренессансного изобретения перспективы, именуемую первой оптической революцией, и у кубистов, на время ограничивших столь широкую цветовую

---

[1] Думается, что понятие «цветовая культура» может служить аналогично введенному Б. Асафьевым понятию «интонационная культура». Более того. Подобно тому как, по наблюдениям Асафьева, существуют интонационные кризисы и перевороты, так и в области цветовой культуры можно наблюдать моменты кризисов и революционные перевороты.

использовали богатые возможности ландшафта, холмы, разделенные тальвегами, примыкающие зеленые массивы, а также водную систему. Выразительность естественного рельефа подчеркнута колористическим решением. Акцентированы цветом ступенчатые каскады жилых зданий (Зеленый Луг—5). Перетекающие цветовые акценты в виде хроматических связок введены из экстерьера в интерьер (Зеленый Луг—7). С помощью использования активных цветовых контрастов выделены доминантные группы домов и учреждения обслуживания (Зеленый Луг—5, 6). Таким образом, о комплексе микрорайонов «Зеленый Луг» можно говорить как о гармоничном архитектурно-ландшафтном, колористически обогащенном и лишенном однообразия.
Микрорайон по улице Серова активно фиксирует въезд в город с южного направления, со стороны Слуцкого шоссе. Цветовое решение микрорайона построено на нюансной растяжке одного цвета. Использован атектонический прием включения цвета. Самый не несущий пояс панелей активизирован насыщенной терракотой, а нижние несущие облегчены более светлыми оттенками. Постепенный переход от терракотового к белому делает цветовой образ микрорайона запоминающимся еще и потому, что поставленные на высоких точках дома органично сочетаются с холмистым рельефом местности.
Если микрорайон по улице Серова дает пример нюансного цветового приема, то микрорайоны Запада и по ул. Сурганова — пример реализации контрастного решения «фасадных» и «интерьерных» разверток. Серо-голубые фасады противопоставлены теплому красному цвету внутримикрорайонной застройки в первом случае, терракотово-красный зеленому — во втором. В обоих случаях цвета внутри микрорайонов смягчены и ослаблены по отношению к фасадным, благодаря чему внутреннее пространство воспринимается более интимным, уютным, камерным, спокойным. В микрорайоне по ул. Сурганова для интерьеров применены цвета малой насыщенности и значительно более светлые, чем акцентные для фасадов. В микрорайоне Запад—3 красный цвет внутримикрорайонных домов является достаточно интенсивным, но смягчается благодаря обилию мелких белых деталей на фасадах.

*

Минская практика убедительно показала, что цвет способен решить самые разные задачи: сделать среду более эмоциональной и живописной, понятной и художественно выразительной. Но уже сегодня нужно думать о будущем, необходимо разработать и зарегламентировать стратегию развития цветовых тем. Генеральная схема цветового решения позволила бы зафиксировать: имеющиеся центры цветовой активности; центры пластической активности; зоны их влияния, определенные дистанциями восприятия. Это позволит выявить недостающие звенья в общей схеме полихромии Минска; дать вариантные проработки их цветового решения и возможности развития во времени; наметить буферные зоны, защищающие центры цветовой и пластической активности, определить их глубину.
Очень важно, чтобы найденные цветокомпозиционные приемы не тиражировались бездумно в других микрорайонах, в других городах республики. Минская практика наглядно показывает, что белорусские архитекторы обладают талантом и энергией, необходимыми для новых поисков, для дальнейшего решения комплекса социально-экономических и художественно-образных задач.

На стр. 14
Цветовое решение элементов городского дизайна
Минск

палитру своих предшественников — импрессионистов и постимпрессионистов — ради познания и выражения новых пространственно-пластических представлений.

Завоевание цветом все большей автономности и доминантности в построении структуры живописного произведения и воплощении его смысла приводит к частичному или полному отрыву цвета от предметной изобразительности в самой живописи и к более активным поискам его соединения с предметным миром человеческого окружения. Освобождение цвета от тона, моделирующего объем и пространство, даже при сохранении определенной изобразительности, например у Матисса, дало в результате такую цветовую насыщенность и чистоту, такое разнообразие собственно цветовых тонов и их гармоний, а не ахроматических вариаций, что создало новые богатейшие возможности эмоционального воздействия цвета. Такая направленность живописных исканий не могла не получить отражения в художественной культуре в целом. Расцвет театрально-декорационного искусства в отечественной культуре рубежа веков в большой степени обязан новой образной значимости цвета, которую принесли в театр такие живописцы, как Врубель, Коровин, Головин и др. Эйзенштейновская концепция цветового кино [2] тоже обязана опыту живописи конца XIX — начала XX века и непосредственной работе Эйзенштейна с цветом в театральных декорациях. Суть концепции цвета в «цветовом кино» (киноведы различают цветное и цветовое кино) состоит в освобождении цвета от предметной изобразительности, предметности и в придании ему максимальной эмоциональной, ассоциативной и символической выразительности, что было начато в живописи начала нашего века и блистательно расцвело у Матисса.

Самобытно преломилась эволюция эмоционального цвета в «Капелле Четок» в Вансе — последнем и дорогом для Матисса творении. Белая капелла с черными рисунками на стене, светлым, чуть золотистым алтарем, золотистым полом и яркими цветными стеклами витражей — исключительно гармоничное произведение, результат долгих исканий и исследований художника. Светозарный ярко-синий и изумрудный, переплетающийся с оранжево-желтым, образует светящийся декоративный ковер, напоминающий синий ковер с золотистыми цветами в картине «Мастерская художника», созданной за сорок лет до Ванса. Контурные черные рисунки на белой стене капеллы близки тому декору, который Матисс создал для своей мастерской в Ницце в том же 1953 году, когда была завершена работа над капеллой. Это говорит о том, сколь плодотворным может быть влияние живописи как таковой в создании трехмерного колористического образа [3].

Этот отдельный факт стоит в ряду фактов закономерной связи и влияний французской живописи конца XIX — начала XX века на развитие архитектурной полихромии, в частности, на становление французской школы колористики в дизайне и архитектуре.

Франция стала инициатором в деле возрождения и развития гобелена и витража во второй половине XX века. В 1947 году под руководством Ж. Люрса здесь была создана «Ассоциация художников-картонистов», куда вошли многие известные французские живописцы. Так, для ковроо-гобеленной техники стали работать такие всемирно признанные мастера, как Пикассо и Матисс, Брак и Леже, Дюфи и Люрса. Только для правительственного центра Чандигарха было создано 650 кв. м гобеленов по рисункам Ле Корбюзье.

Активный элемент архитектурной композиции интерьера, витраж и гобелен своей яркостью или нюансностью, праздничностью или драматичностью расшатывали представление о возможности обитания в бесцветной, безобразной среде. Видимо, не случайно, что именно во Франции возникла одна из сильнейших и самобытнейших школ современной архитектурной и дизайнерской колористики. Большой вклад в ее сложение внесло творчество Леже, всю жизнь занимавшегося пространственностью цвета, не зависимого от предметной изобразительной формы. Эксперименты Леже в станковой живописи и графике, в монументальном и декоративно-прикладном искусстве и архитектурной полихромии (проект полихромии больницы Сен-Ло) развивают его ученики и последователи, составляющие в настоящее время французскую школу колористики. Два десятилетия их целенаправленной работы в области формирования цветосветовой среды городского и интерьерного пространства, соединенные с самыми современными градостроительными поисками, накопили большой теоретический и практический опыт. Творческая практика недвусмысленно ответила на вопрос, обсуждавшийся на симпозиуме по архитектурной полихромии в 1961 году,— должен ли архитектор заниматься полихромией или это должен делать в содружестве с ним отдельный специалист? Французские колористы утвердили статус этой новой профессии широтой и многообразием своих работ по созданию выразительного и целостного цветового мира окружения.

В процессе развития цветовой культуры в границах одного типа культуры или вне пространственно-временных ограничений таковой происходят изменения и перестановки доминирующей — с точки зрения выработки основных принципов формообразования — роли того или иного вида искусства. Соответственно этому изменяются и влияния его на другие виды. Яркий пример тому — влияние геометрического направления нефигуративной живописи на развитие цвета в архитектуре и дизайне в 50—60-е годы и обратное влияние дизайна на развитие концепции живописи 70-х годов, при сужении применения архитектурной полихромии дизайнерского типа (насыщенные, спектрально чистые цвета, модульность геометрических пятен цвета) в пользу полихромии «контекстного» типа, максимально учитывающей цветовой строй естественного природного или городского окружения, культурные традиции цвета.

Модифицируется и функция цвета. Его религиозная, астрологическая, магическая функции постепенно отмирают, но не уходят

---

[2] *«Чудо нашего века — цветовое кино, врезавшись между мгновенностью фейерверка и медлительностью обхода собора солнечным лучом днем, сумеет с неменьшим захватом обрушить на зрителя весь пафос цветовой симфонии, чьими ритмами, как бегом бешеных коней, сумеет, покоряя их своей воле, управлять цветописец нового кинематографа» — это предвидение Эйзенштейна, придававшего цветоформе первостепенное значение в формировании эмоциональной созидательной окрашенности образа, продолжает воплощаться в искусстве кино второй половины XX века. Концепция цветового кино получила свое дальнейшее развитие в таких фильмах последних лет, как «Красная пустыня» М. Антониони и «Под стук трамвайных колес» А. Куросавы, «А зори здесь тихие» С. Ростоцкого, где противопоставление черно-белых и цветных кадров несет большую смысловую и эмоционально-образную нагрузку.*

[3] *Говоря о влиянии живописи на создание целостного пространственного образа архитектуры капеллы, мы имеем в виду не столько конкретный витраж Матисса, сколько всю его живопись, которой художник отдал жизнь.*

совсем из мира цвета, окружающего человека. Определенные следы этих функций мы наблюдаем в народном искусстве, в частности, в костюме. Так, именно цветом выявляется обрядовая функция костюма. Например, словацко-бойковский костюм для похорон имел белую разновидность. Ряд других типов словацкого костюма имеет для траурных дней белые фартуки или юбки. В народном же костюме, тенденция которого — не изменяться, сохранилась и магическая функция цвета. Например, в богуславском костюме нижняя детская одежда была преимущественно красного цвета и украшалась узорами, чтобы ребенка никто «не сглазил». Цвет здесь выполняет и самостоятельную знаковую функцию, указывая на возраст, социальную принадлежность, семейное положение носящего костюм. Все это подтверждает многофункциональность цвета в культуре, ибо народный костюм — лишь одна из ветвей народного творчества, которое в области цветоформирования по отношению к культуре в целом является подсистемой.

*

Однако цель настоящего обращения к цвету как культуроконституирующей категории — не моравский или словацкий костюм и не символизм древних египтян, индусов, китайцев. Цель наша — современная цветовая культура как целостная структура и современное окружение как полихромный, единый, динамически изменчивый мир, отражающий всю возможную полноту выраженности культуры через цвет. Связи цветовой культуры с жизнью и общественной практикой существенны и многообразны, исторически изменчивы и, одновременно, постоянны.

имитации натуры, но ощущаются направленная суггестивность цвета, его композиционная конструктивность, ритмичность. А так как цвет осознается этими художниками как одна из важнейших субстанций построения образа, то он обладает собственной ритмичностью, достаточно автономной от пластических ритмов скульптурной формы.

Аналогичные принципы взаимодействия цвета с формой получили распространение и в прикладных видах декоративного искусства, например в керамике. Отказываясь от проторенного пути использования цвета как дополнительного средства композиции, как косметической имитации произведения «под действительность», художники развивают иные, более глубокие традиции цвета в пластике, в том числе и народной. В построении цветового образа керамики М. Дедовой-Дзедушинской, например, голоса цвета и пластики едины, но не унисонны, не параллельны. Выбору цветовых тонов, их сочетаний, принципу их прозрачного или орнаментально-графического наложения придается такое же важное значение, как построению силуэта скульптурной формы, ее конструктивности, ритмичности, пропорциональности. Органическое слияние живописи и пластики в керамике художницы в самом начале 70-х годов, способствуя углублению психологичности, многослойности образов, отражает те процессы, которые происходят в это время в советском декоративном искусстве в целом.

Неуклонное нарастание полихромных поисков в скульптуре 60—80-х годов обязано и импульсу со стороны монументальной живописи, активно нарушившей свои границы, выйдя к созданию полихромного рельефа, и обращению к традициям поли-

Перелом в советской художественной культуре в конце 50-х — начале 60-х годов сложно, но в конце концов достаточно плодотворно отразился на развитии цветовой культуры. В какой-то степени вычеркнув (на первом этапе освоения индустриальных архитектурно-строительных форм) цвет из архитектурной композиции как цвет материала, архитекторы создали в культуре определенный вакуум, который стал заполняться в том числе и за счет яркости обыденного костюма, яркости посуды и декоративных тканей, оборудования, компенсирующих цветовой голод в быту. Монументальное искусство, возрождая и развивая специфику многих своих традиционных жанров — мозаики, витража, гобелена, вернуло цвету его роль могучего средства построения художественного образа. Стенопись снова стала не только повествованием, отражением действительности, монументальной пропагандой передовых идей общества, но и реальным, насыщенным цветным элементом окружающей среды. Обладая художественной самобытностью, цветовой образ стенописи формировал трехмерное эмоциональное пространство, среду отдыха и общения [4].

Заметной тенденцией современного творчества стало обращение к полихромии скульптуры 60—70-х годов. В большей степени эти поиски обязаны А. Пологовой, Н. Жилинской, Т. Соколовой. Полихромия этих трех чрезвычайно различных скульпторов разна. Их объединяет общее стремление обновления языка искусства, в том числе за счет такого забытого академической скульптурой XIX и XX веков средства художественной выразительности пластики, как цвет. Цветом усиливается, обостряется активная динамика пластических масс, изобразительно конкретизируется, даже орнаментируется крупный нерасчлененный объем. Колорит создает общий эмоциональный строй нарядной праздничности, элегической грусти, сказочности и мифологичности, драматичности и жизненности. Даже когда цвет выполняет роль более жизнеподобного изобразительного рассказа, здесь не происходит

хромной скульптуры, но более всего оно обязано развитию керамопластики. Керамика выполняет роль формообразующего котла для интеграции цвета и пластики в скульптуре и монументальной живописи 60—70-х годов. Вторая радикальная стилевая перестройка декоративного искусства в конце 60-х годов и переход от функциональности, конструктивности и простоты как основных качеств декоративного предмета к сюжетно-ассоциативной изобразительности и сложности пространственно-пластических и фактурных решений — стали основой развития полихромии монументально-декоративного искусства и скульптуры в целом, началом нового развития цветности культуры.

Определенную эволюцию пережила и собственно архитектурная полихромия 60—80-х годов. В своем отнюдь не интенсивном развитии она прошла в отечественной практике стадию выявления цветом отдельных тектонических элементов здания — балконов, торцов, их орнаментального членения, более крупного пространственного объединения и разделения цветом городских образований, вплоть до нового обращения к традициям полихромной организации среды. Более цветными стали многообразные элементы среды: объекты дизайна (статичные и подвижные), малые формы, реклама. В Риге появились примеры культурной суперграфики. В Мурманске — попытки пересоздания цветом монотонной застройки. Ряд проектных поисков реставрации исторической застройки, восстанавливая традиции многоцветья среды, создает новые импульсы для становления комплексного цветопространственного мышления архитекторов, которое в своей первоначальной форме проявилось в работе минчан. Важно, однако, чтобы все эти колористические поиски и влияния не остались лишь «выставочными» или экспериментальными, формально-композиционными, а обогатились бы культурными смыслами и осваивались в широкой градостроительной и дизайнерской деятельности, в коллективном и многоплановом процессе художественного формирования среды.

Цветовая и пластическая культура, развиваемая сегодня живописцами и скульпторами, сценографами и модельерами, архитекторами и дизайнерами, керамистами и стенописцами, обязательно должна перелиться за границы их отдельных произведений и стать достоянием всей художественной культуры, как стали ее несомненной реалией концепции художественного формирования пространства, развиваемые архитектурой и градостроительством второй половины XX века.

---

[4] *Ярко сказались самобытность цветового образа стенописи и его доминирующая роль в художественной организации среды в ряде монументально-декоративных работ Н. Мироновой, работающей преимущественно со спектрально чистыми, насыщенными цветами. Ее мозаика для бассейна санатория «Отрадное» под Москвой создала концептуальный цветовой образ, чрезвычайно близкий современной архитектуре и напряженным ритмам нашей жизни. Стенопись создала свою модель желанной цветной архитектуры нашего настоящего и будущего.*

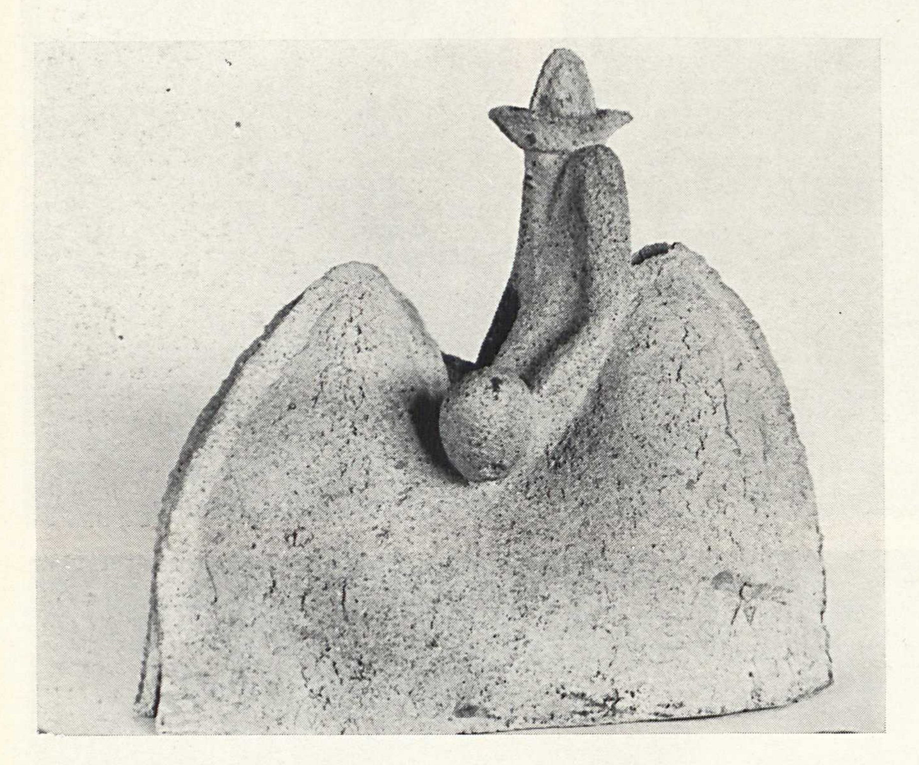
Работают художники Караганды

Карагандинскому отделению Союза художников недавно исполнилось двадцать лет. Понять значение этой не юбилейной даты можно, только побывав в Караганде. Эта цифра напоминает о том, что карагандинские художники входят в пору творческой зрелости. И есть особое счастливое совпадение в том, что именно сейчас город испытывает особо острую потребность в их творчестве. В настоящее время в Караганде одновременно приступили к строительству нового городского центра и к реализации его монументального и декоративного решения. Задача оформления отдельных объектов сменилась задачей создания городской среды в целом. Так счастливо сложилась судьба карагандинских художников, что их творчество всегда определяли конкретные задачи развития города и усложнение практических задач служило лучшим стимулом творческого роста художников. Очевидно, именно этим можно объяснить, почему у живописцев, монументалистов, прикладников Караганды нет вещей без адреса, зато много работ, предназначенных для конкретных общественных интерьеров, городской среды. Эту особенность местной художественной ситуации мы попросили прокомментировать

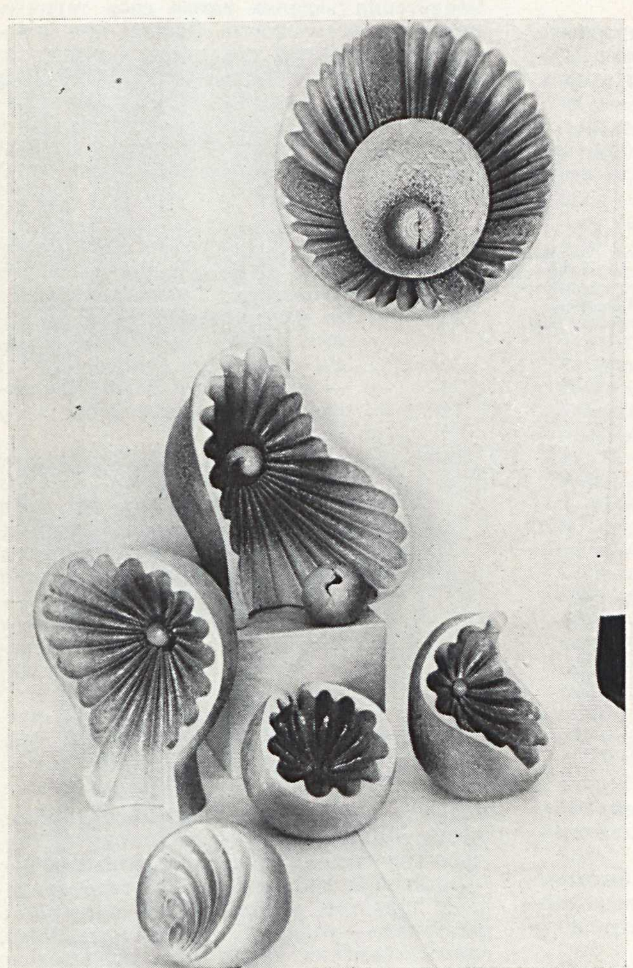
Л. Ядринцев
Декоративная скульптура «Всадник»

Л. Бойкова, Л. Устьянцева
Батик в профилактории г. Шучинск

заслуженного архитектора Казахской ССР, председателя правления Карагандинской организации Союза архитекторов, главного архитектора института «Карагандагорсельпроект» С. И. Мордвинцева.
— Начинать строить город трудно. Когда он становится взрослым, строить его еще сложнее. Караганда — город горняков, строился он в 1947—1948 годах на территории шахтных выработок. Сейчас центр будущего города с миллионным населением перемещается в новое место. Это безугольный район с чистым воздухом. Канал Иртыш—Караганда позволяет создать здесь водную акваторию: водяные фейерверки в безводном районе приобретают особую ценность.
Ландшафт у Караганды скудный, очень ощущается и цветовой дефицит. Усилиями архитекторов и художников предстоит создать климатически и психологически здоровую, художественно насыщенную и культурно осмысленную среду. Ядром нового центра будет главная площадь с административными зданиями, зоной Академии наук, зоной культурного и торгового центра.



Архитекторы разработали планировку города с учетом климата и рельефа, создали свою интерпретацию крупнопанельной серии, ввели более мелкий блок секций — комбинации из разных форм дают значительное разнообразие в облике домов. Используется несколько приемов введения цвета. Либо прописывается структура дома — цвет следует за тектоникой форм, либо вводится суперграфика, либо применяется живописный принцип — цвет входит в архитектурную концепцию. Совместными усилиями архитекторов и художников создан проект монументального и декоративно-художественного оформления города. Проект охватывает как старую часть города, так и новую застройку. Его программа включает монументальные работы, а также праздничное оформление Караганды.
Обширная промышленная зона, сложные природные условия объясняют то особое внимание, которое уделяется в Караганде общественным интерьерам, жилой среде, созданию благоприятных условий труда, общения и отдыха. И роль художника здесь первостепенна.



На стр. 16
А. Орлов
Декоративная скульптура «Шахтер»
Дерево

Н. Мухачева
Чайник
Керамика

Ж. Молдабаев
В пути
Шамот

Н. Викторова
Композиция
«Читая Жюль Верна»

А. и Н. Орловы
Композиция «Интервью»
Керамика

В. Шульга
Медаль

Ю. Гуммель
Скульптурная композиция «Три грации»
в фойе театра
г. Караганда

Т. Бордикашвили
Декоративная композиция «Развитие»
Шамот

Г. Рольян
Декоративный пласт «Темиртау»
Шамот, соли

Материал — лоза

Увеличивать производство товаров — эта неизменная задача нашей художественной промышленности обретает из года в год новые условия, и они проявляют тенденцию к усложнению.
Так, десятилетие назад насыщение рынка товарами повседневного спроса привело к росту требований к качеству товаров.
В настоящее время реальная практика ставит перед художественной промышленностью, промыслами, художниками-прикладниками проблему качества не только отдельного произведения, вещи, но качества уже всего предметного мира в целом. Совокупность вещей должна образовывать стилистически, художественно и качественно цельный мир. Назрела необходимость создавать не только вещи, но и стиль предметного мира, который бы наиболее полно соответствовал образу жизни каждого отдельно взятого человека и общества в целом.
Современная практика требует не только наращивать тиражи изделий, но и развивать ассортимент, увеличивать стилистический диапазон вещей.
Резерв в данном случае следует искать и в отечественных художественных и ремесленных традициях предметного производства, в возрождении забытых технологий, в использовании местных материалов.
В связи с этими актуальными задачами художественного производства мы посвящаем традиционную уже для нашего журнала подборку статей о технологии и материалах [см. «ДИ СССР» № 10, 1982; № 6, 1983; № 6, 1984; № 8, 1984] почти забытому ремеслу плетения из лозы.
Во многих уголках нашей страны в изобилии произрастает лоза, она легко культивируется, быстро растет. Есть также немало мастеров, которые умеют плести лозу.
Мы надеемся, что наша публикация привлечет внимание художников и мастеров художественных производств и промыслов к этому красивому, прочному, дешевому и технологически удобному натуральному материалу.

Русская плетеная мебель

Основой производства русской плетеной мебели было корзиноплетение, недавно распространенное во многих районах России. Изготовление сложного «белого товара», в том числе плетеной мебели, требовало высоких производственных навыков и могло развиваться только в наиболее значительных центрах этого промысла. Из них на первое место следует поставить Звенигородский уезд Московской губернии.

До середины XIX века плетеная мебель была характерна главным образом для провинциального быта. Пример можно найти в известных мемуарах Ф. Ф. Вигеля: «...Зала была обставлена плетеными стульями и складными столами для игры...» Там же Ф. Ф. Вигель замечает, что «ни воображения, ни вкуса, ни денег на украшение комнат тогда не тратилось» [1].

Изготовление плетеной мебели было основано на местном материале и дешевом труде крепостных крестьян, это объясняет ее скромную цену и непритязательную роль в быту.

Бурное развитие мебельного производства в Московской губернии после Отечественной войны 1812 года коснулось, по-видимому, и плетеной мебели. Во всяком случае, в описании дома Пассеков в Москве, относящемся к 1831 году, мы читаем: «...Отворяется дверь, передо мною небольшая зала с светло-палевыми обоями, несколько плетеных стульев, два ломберные стола и фортепиано» [2].

Наличие плетеной мебели в бытовом интерьере первой половины XIX века было явлением достаточно типичным и в силу этого незаметным.

Плетеная мебель не считалась, подобно мебели из красного дерева или карельской березы, дорогой обстановкой, ею особенно не дорожили, часто меняли. Это, а также недолговечность самого материала объясняет, почему плетеная мебель этой поры не сохранилась до наших дней — и сегодня можно только предполагать, каков был ее облик. По-видимому, это была мебель сплошного корзиночного плетения, выполненная из ивовых прутьев, по форме напоминавшая зачехленную.

Роль плетеной мебели в интерьере начала меняться со второй половины XIX века: массовое промышленное производство товаров стимулировало интерес к рукотворным предметам быта. Технология изготовления плетеной мебели исключала возможность механизации (она возможна лишь на стадии заготовки материала, в частности, расколки прута, но по причине дороговизны механические приспособления использовались крайне редко) [3], и это в большой мере содействовало росту ее популярности. Думается, что смысл этих вещей выходил за пределы их утилитарной и художественной ценности: они стали как бы зримым воплощением в повседневном быту прогрессивных идей — и национальных, и социальных, и экономических.

Земские деятели воспользовались этим, чтобы дать заработок крестьянам в свободное от полевых работ время. В результате их усилий возникло несколько кустарных центров. Помимо упоминавшегося Звенигородского уезда Московской губернии можно назвать Симбирскую, Казанскую, Рязанскую, Могилевскую, Харьковскую губернии, в которых плетеная мебель изготовлялась высокого качества и в большом количестве.

Во второй половине XIX века плетеная мебель стала популярна практически во всех слоях населения. Соответственно, приобретает она и новый облик, и новый ассортимент, разнообразится и усложняется техника плетения. Искусство корзиноплетения издавна имело свои территориальные особенности. Однако при изготовлении сложных предметов, в том числе мебели, мастера обычно брали за образец «московское» плетение. Его распространению способствовала организация в 1891 году у станции Голицыно учебной мастерской, которая поставляла инструкторов в другие районы России. Помимо местного материала (ивового прута, соснового и елового корня, различных видов тростника и камыша), с 1889 года [4] началось широкое использование привозного материала — раффии, педига, манильской травы, бамбука и др. Это значительно обогатило ассортимент и внешний облик плетеной мебели.

Если во второй половине XIX века мастера пользовались главным образом заграничными образцами, то с начала 1900-х годов в России начали издаваться многочисленные отечественные руководства и альбомы по лозоплетению. Их количество значительно возросло в период подготовки Второй Всероссийской кустарной выставки 1913 года. Московский кустарный музей, а также отдельные мастерские периодически выпускали прейскуранты плетеных изделий. Сохранившиеся издания, а также альбом изделий, представленных на упомянутой выставке [5], дают достаточно полное представление о выпускавшейся продукции.

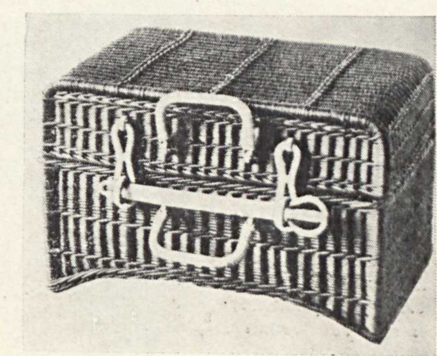
Стилистической основой плетеной мебели с начала XX века являлся интернациональный вариант модерна. Это проявилось в широком использовании растительных мотивов, в стилизованных изображениях узора паутины. Характерным приемом являлась асимметрия в расположении декора. К 1910-м годам широко распространился тип плетеной мебели, бравший свое начало от рациональных форм деревянной мебели модерна. Для нее характерны простые геометризирован-

[1] Записки Ф. Ф. Вигеля.— Русский архив. ч. I. М., 6, 1893, с. 217. Цит. по кн.: Соколова Т. М. и Орлова К. А. Глазами современника. Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л., 1982, с. 127.
[2] Пассек Т. П. Из дальних лет. Воспоминания. Т. I. СПб., 1878, с. 361, 362. Цит. по: Соколова Т. М. и Орлова К. А. Ук. соч., с. 169, 170.
[3] Кустарная промышленность России. Промыслы по обработке дерева. Составил Н. А. Филиппов. СПб., 1913, с. 312.
[4] Там же, с. 303.
[5] Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке 1913 года. СПб., 1914.

Семья Голиковых — потомственных мастеров по лозоплетению д. Желыбино Калужская обл.

О мастере Голикове

Еще в начале 70-х годов в Калуге, на базаре, мое внимание привлекли выполненные с большим мастерством плетеные корзины из белой лозы. Их продавали Голиковы.
— Вы плетете только корзины? — поинтересовалась я у них.
— Раньше наша деревня плела все, что захочешь, а сейчас всего этого никому не надо. Вот вынесли на продажу корзины, потому как завсегда эта вещь необходимая,— с охотой отвечала Марья Гавриловна.— Ты лучше приезжай к нам в Желыбино и посмотришь наши изделия на чердаке: мебель, качки, кровать...
Павел Иванович тогда в разговоре участия почти не принимал, только внимательно

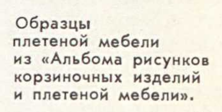


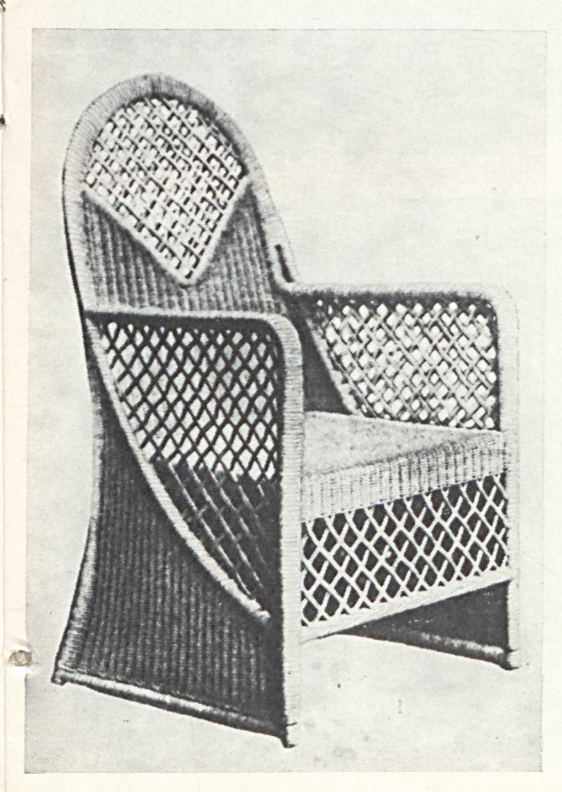
прислушивался, присматривался и как-то косо поглядывал на мой фотоаппарат и, как признался мне позднее, недоволен был, что жена дала адрес с приглашением: «Кто их всех знает? После войны облагали нас по 3—4 раза налогами, только чуть сделаешь на рынок, а тебя поймают — и налог! Ночью, бывало, только все разложишь: инструменты, прутья запаришь, окна наглухо завесишь, а тут стук в дверь — и на тебе — налог наложили! Вот до сих пор и напуганы. Поэтому и к тебе осторожность не мешала». Поныне «сидит» это подозрение к любому «пришельцу».

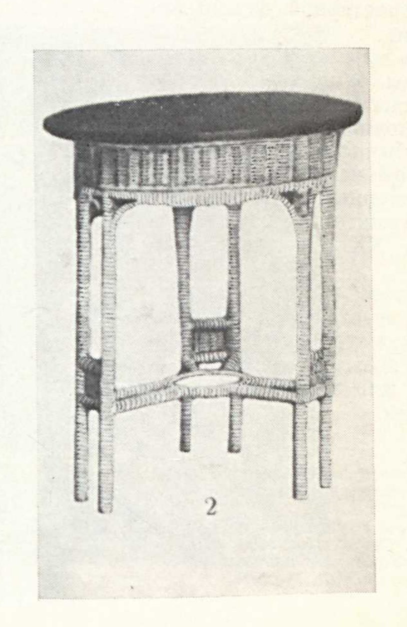
Не стала я бы про это упоминать, если бы это был только частный случай. Не берусь судить о состоянии дел в других краях, но финотдел и милицию боятся народные мастера по сей день по всему Калужскому и Тульскому краю.

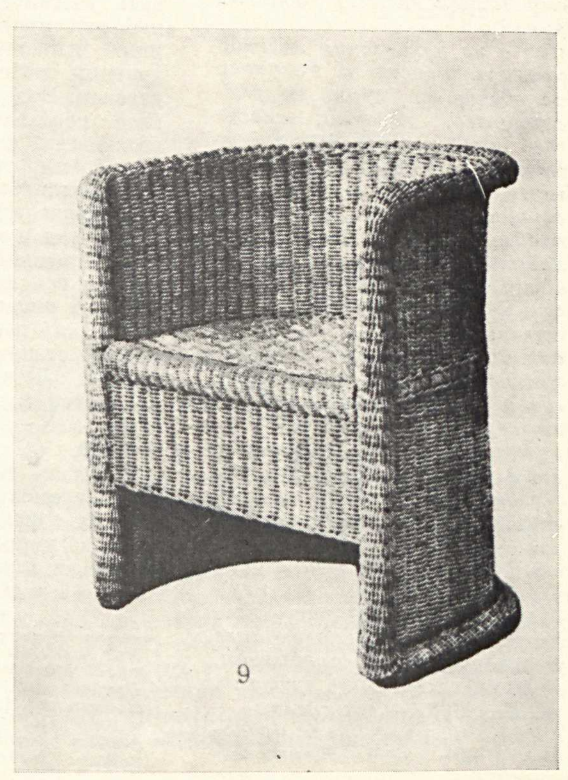
В одном из деревенских дворов в Желыбино мое внимание привлек старый плетеный стул. Вышедшая из дома женщина смотрела на меня недоверчиво и никак не хотела верить, что интересует меня только мастер — Голиков Павел Иванович.

В деревне немало потомственных мастеров: Королева Анна Ивановна (дочь Бунакова И. Н.,


Образцы плетеной мебели из «Альбома рисунков корзиночных изделий и плетеной мебели».







дяди Голикова, который научил Павла Ивановича секрету высокого мастерства), Михеева Аграфена Васильевна, Рощин Василий Ефимович, тогда еще был жив Лукьянов Василий Иванович. И все они без зависти, с гордостью отмечали, что так сделать, как Голиков, никто теперь не сумеет, ни они и никто другой. Лукьянов мне как-то заметил: «Заказала ты ему лесенку сплести на подоконник для цветов. Пришел к нему, смотрю — мается, впервые такую делает, почти плачет, не все ему нравится, как получается. Я ему говорю: брось, не майся! Меня озолоти — ни за что бы столько времени, сил да еще ума не стал бы прикладывать, а он, вишь, какую красоту сплел! Да и все, что он делает, никто так здорово не сделает, без изъяна, на красоту!»

Внуки Павла Ивановича, понаблюдав, что приезжают к их дедушке из Москвы и расхваливают на все лады его изделия, берут в музей, на выставки, приглашают в Москву на Всесоюзную выставку, по-иному стали смотреть и на его изделия, и на самого дедушку. «Жаль, вот сыновья мои этому делу были обучены да не туда время употребляют»,— с досадой как-то сказал Павел Иванович.

Передавать мастерство свое Павел Иванович очень хотел, но считал, что учиться этому делу надо «сызмальства», с детства, «пока руки гибкие и ум смекалистый», и что «по плечу» это людям «своей земли», то есть понимал по-своему преемственность поколений. «Дите должно сызмальства учиться у своего отца, деда в своей деревне, должно знать, что с зари до зари всю жизнь мы занимались этим делом. А так, как вот наскоком, приездом ездит учиться ко мне городской, никогда не живший на нашей земле,— так ведь не сделаешь, как делали деды».

Сегодня Павла Ивановича уже нет в живых... Сотрудники отдела культуры знали, что на их земле живет уникальный мастер, но ограничились только тем, что однажды выставили вещи Голикова и выдали ему диплом «Мастер «Золотые руки».

Никто из управления местной промышленности к Голикову не обращался, кроме Облремстройбыта, который, вместо того чтобы привлечь Павла Ивановича в качестве консультанта, скупал у него приготовленные для музеев вещи, с тем чтобы по их образцу, с помощью самодеятельного, малоопытного одиночки организовать «восстановление» промысла.

Голиков хотел изготовить вещей побольше для музеев, мечтал и верил, что понадобится школе, детсаду — «мальцов калужских» обучить (зимовал-то в Калуге!), верилось ему, что «сгодится» как мастер по обучению плетению на возрожденном промысле... Никто из местной промышленности, отдела культуры не приложил усилий для развития глохнущего промысла, хотя о Голикове Павле Ивановиче как самобытном, редком мастере было известно. «....Жив буду — все сделаю»,— писал в письмах Павел Иванович. Много сделал дивных вещей Павел Иванович, да мало попало в фонд Союза художников РСФСР и в музей—две-три вещи. И никто из оставшихся еще в живых мастеров повторить не может ни одну из них. А так хотел мастер передать своим внукам «все, что сам получил от дедов!»

Может быть, не поздно вернуть Желыбино былую славу деревни мастеров? Ведь есть еще пока здесь опытные плетельщики. Жива и память о мастере. Найдутся, наверное, и вещи, созданные им,— образцы высокого ремесла.

Галина Галицкая

Мастер Голиков Павел Иванович

ные формы, часто со скошенными линиями. Основой декора являлся сквозной простой орнамент на фоне сплошного корзиночного плетения.

Стремление удовлетворить вкусы возможно большего круга потребителей вынуждало мастеров обращаться к стилям прошедших эпох. Модерн предоставлял особый простор этим поискам: появляются готические ширмы, кресла в форме курульных, ножки диванов, повторяющие очертания кабриолей, спинки кресел, вызывающие ассоциации с английской мебелью XVIII века, и т. п.[6].

Достаточно высокий качественный уровень плетеной мебели способствовал все более широкому ее распространению в городском быту. Если ранее она имела значение прежде всего как мебель дачная, балконная или садовая, то к началу XX века она уже занимает полноправное место в интерьере городской квартиры. Так, в одном из популярных руководств по оформлению жилых интерьеров мы читаем: «При отделке гостиных... главным пятном является красивая мебель (очень недурна финляндская мебель, плетеная)»[7]. Характерно упоминание плетеной мебели рядом с финляндской, отличавшейся высоким качеством.

Приспосабливаясь к требованиям времени, плетеная мебель обогащалась новыми цветовыми решениями. Так, в описании образцов, содержащихся в одном из альбомов[8], можно встретить кресло с кожаным сиденьем, покрытое масляной краской кремового цвета; гарнитур, окрашенный в бледно-оливковый цвет и обитый красноватым клетчатым репсом. Там же предлагалась окраска плетеной мебели в цвета электрик, бледно-оранжевый с коричневыми оттенком, красновато-коричневый, травянисто-зеленый. Такая палитра была свойственна интерьеру последнего предреволюционного десятилетия.

Стремясь расширить ассортимент и придать гостиной мебели более внушительный вид, мастера к началу XX века стали шире использовать сочетание плетения с другими материалами, главным образом деревом. Подчас это вызывалось практической необходимостью при изготовлении столешниц, дверей шкафов и т. д. В то же время такое сочетание различных материалов было характерной чертой мебели периода модерна.

Так, для придания изделиям устойчивости и прочной формы бамбуковые детали снабжались металлическими наконечниками, а их полость заполнялась мелким песком. Для полок обычно использовались толстое стекло или фаянс с печатным рисунком. Легкий ажурный силуэт этих предметов придавал интерьеру модный в конце XIX — начале XX века восточный оттенок.

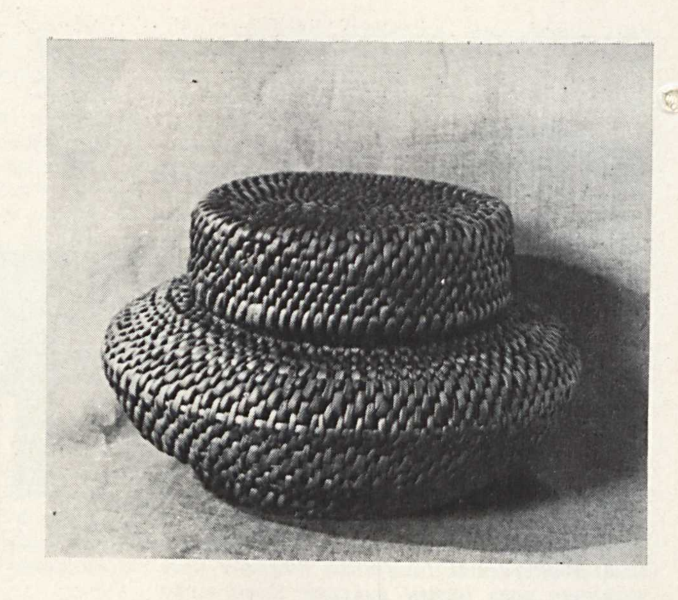
Высокое мастерство «плетушечников» этого времени, художественные достоинства их изделий демонстрируют широчайшие возможности лозы как материала мебели и плетения как технологического способа его обработки.

Ольга Стругова

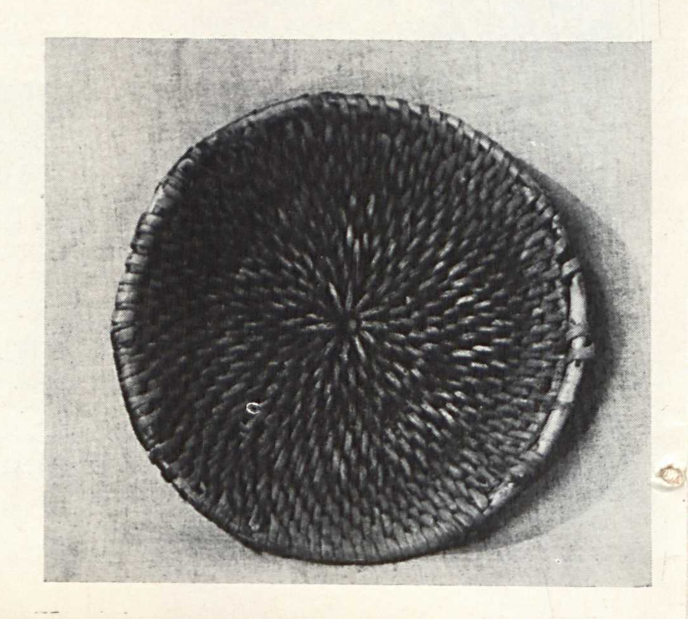
[6] *См.: Корзины и плетеная мебель. Кустарный музей Московского губернского земства. Прейскурант. М., 1915.*

[7] *Иоанисиани Г. Мотивы внутренней отделки комнат. Под ред. Вл. Стори. Пг., 1914, с. IV.*

[8] *Альбом рисунков корзиночных изделий и плетеной мебели. Составил Ф. Махаев. Вып. 2, СПб., 1913.*



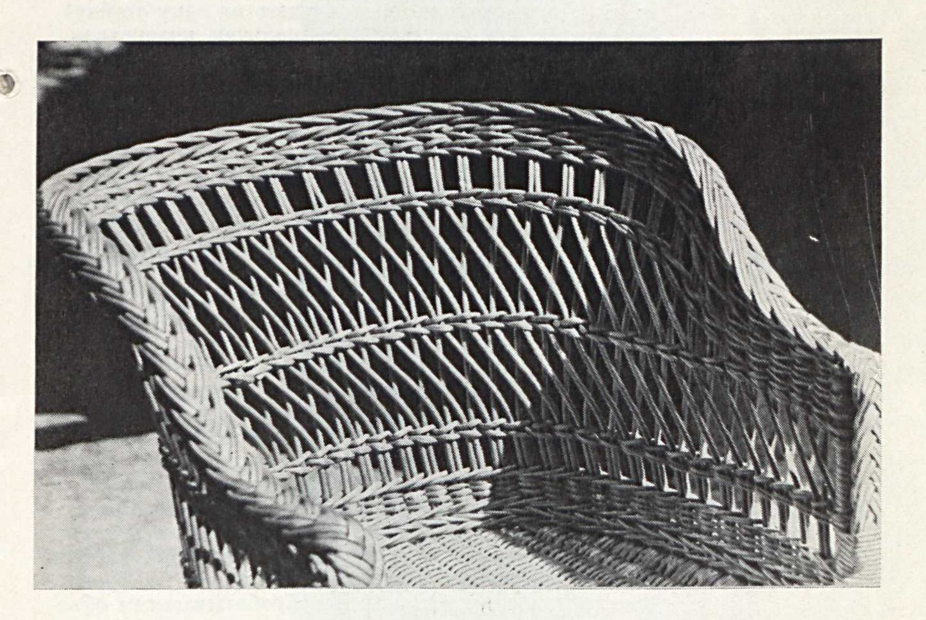
Традиционные плетеные изделия



Лозоплетение на Украине

Плетеные изделия известны с давних времен. В быту широко использовалась наряду с гончарной и плетеная посуда. В плетенные из лозы лукошки собирали грибы, ягоды. В плетеных коробах-«кошах» хранили и перевозили зерно, муку, овощи. В плетеных гнездах — «кучах» домашние птицы высиживали птенцов. На сенокос, жатву, рубку леса, рыбную ловлю, на пастбище, на базар — всюду обязательно брали с собой плетеные корзины и кошелки самых разнообразных форм: для еды, различной утвари, одежды. В плетенных из соломы ульях содержали пчел, а мед хранили в «липовках», сплетенных из луба. На Полесье плетеная рогожка была неотъемлемой частью приданого невесты. Об этом поется и в песне:

На празднике ремесел в музее народной архитектуры и быта УССР

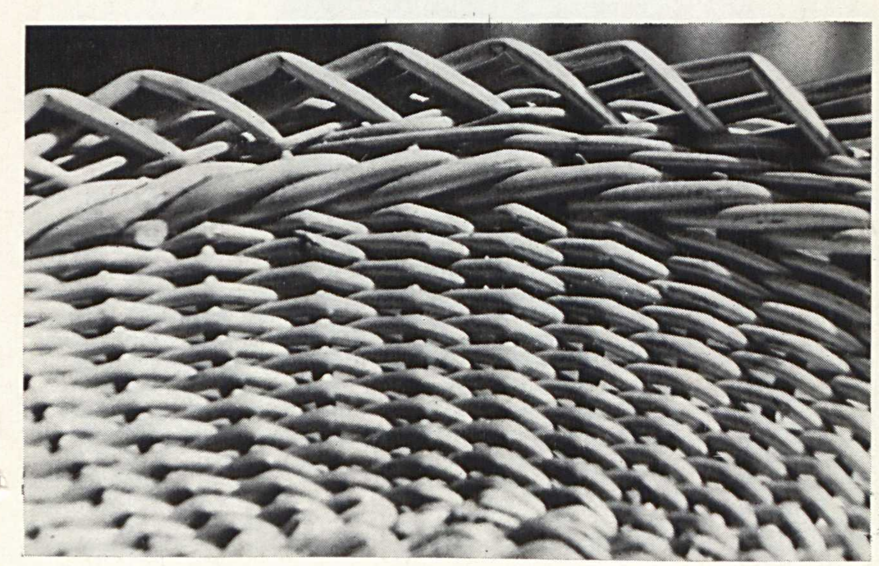


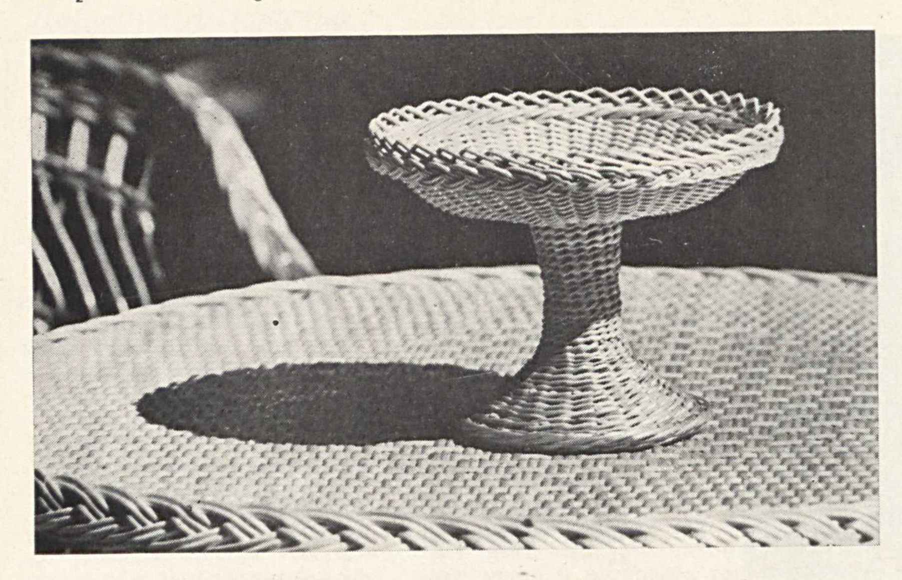
Забула мати рогожку дати,
Не так забула, як не зробила:
Мати стара, дочка ленива.

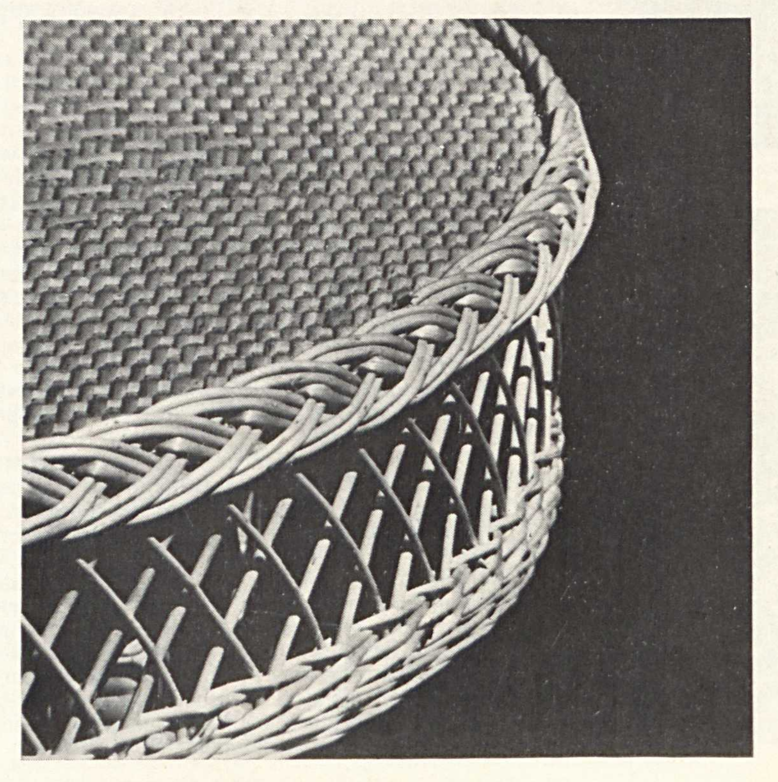
Плетеная мебель составляла привычную часть убранства сельской хаты. Детские кровати, коляски («неньки»), стулья, сундуки («скрыни»), мастерски выплетенные из лозы, отличаются легкостью, прочностью, удобны в пользовании. Лыковые лапти («постолы») еще в недалекое время были единственным видом обуви крестьянина-полещука, а соломенные шляпы («брили»), искусно выплетаемые народными мастерами, и в наше время пользуются спросом.

С тех пор, как стала ощущаться нехватка леса, стали использовать лозу для возведения стен хозяйственных построек-гумен, хлевов, плетней-оград...

Развитию плетеных изделий благоприятствовало изобилие естественных материалов — лозы, соломы, рогозы, бересты, кореньев сосны и т. д. Лыко, луб, дранку готовили из различных пород дерева — сосны, дуба, липы, ивы, вяза и др. Инструментом в большинстве случаев служил обыкновенный нож. Во многих местностях Украины этот промысел, как и гончарство, ткачество, изготовление возов, саней, бочек, имел вспомогательное значение. В основном им занимались малоземельные крестьяне.







Крупным очагом лозоплетения в прошлом было, например, местечко Яворов, ныне Львовской области. В 1896 году здесь насчитывалось 215 семей, изготовлявших изделия, плетенные из целой и разделенной лозы, а также из лыка, 52 семьи занимались плетением матов (рогож). На 1914 год в Волынской губернии плетением занималось 4340 хозяйств.

Больше всего плели, естественно, из лозы, запасы которой в поймах рек были неистощимы. Каждой весной, после наводнения, поймы покрывались порослью разных цветов — зеленым, красным, коричневым, желтым.

Заготовка лозы, как и плетение, требует определенных знаний и навыков, которые передавались из поколения в поколение. Лозу заготовляют обычно осенью, после опадания листьев, или ранней весной, до начала сокодвижения. Срезают лозу загнутым ножом-горбачом. Весной лозу обычно сразу ошкуривают, осенью ее мочат, варят и пропаривают. Чтобы лоза оставалась белой, ее проваривают минут 12, после же получасового пропаривания она приобретает оттенок золотисто-коричневый. Белые ошкуренные прутья и красные запаренные в сочетании с прутьями естественного цвета придавали круглым, овальным, прямоугольным корзинам привлекательный вид. Ошкуривают лозу на специальных верстаках или же при помощи расколотой палки, через щель которой протягивается лозовый прут. Для плетения небольших предметов берут однолетние побеги, а для больших — двух-трехлетние. Корзины плетут как из цельных прутьев, так и из расколотых. Наиболее удобна лозовая лента толщиной до 1,5 мм. Для овальных корзин используют лозу толщиной 3—5 мм.

Существует несколько техник лозоплетения. Простая — начинают плести с обруча, перпендикулярно к которому прикрепляют стояки — толстые прутья, оплетаемые боковыми стенками в виде беспрерывной ленты, ряд за рядом. Специальным молоточком-колотушкой ряды уплотняют. Донышко выплетают отдельно и затем прикрепляют к стенкам, так же как и ручки.

При плетении наклонными рядами прут закладывают концом между первым и вторым стояками и заплетают до конца, 2-й — между вторым и третьим стояками, 3-й — между третьим и четвертым и т. д. При плетении веревочкой прутья не только оплетают стояки, но и переплетаются между собой. Еще есть плетение в «шахматку» (через одну, две и три стойки), «в шашку» (каждый последующий ряд сдвинут относительно предыдущего на одну стойку). Известны также техники — спиральная, квадратная, крестовая, реброво-крестовая, ажурная. Более сложным является плетение с донышка.

При изготовлении плетеных сундуков (скрынь), столов, кресел, корзин для белья, детских колясок, кроватей, подставок для цветов в качестве стоек используют также щепные планки. На протяжении столетий в повседневном обиходе сформировались наиболее целесообразные формы плетеных изделий, радующие глаз безыскусной гармоничной красотой.

Не случайно и ныне, при всем разнообразии современных материалов, изделия из лозы радуют глаз и пользуются спросом. Во многих местностях Украины и теперь продаются на базарах корзины из ошкуренной и неошкуренной лозы. В последнее время этот промысел приобретает организованные формы. Примером может служить село Иза в Закарпатье: колхоз собрал мастеров, доставляет им сырье, сбывает продукцию. Плетеные сувениры выпускает также Хустская фабрика художественных изделий. Возродить лозоплетение пытаются на Черкасском худпромкомбинате, Черниговской экспериментальной фабрике лозы, Корсунь-Шевченковской фабрике лозы, Броварском производственном деревообрабатывающем объединении.

На базарах и в художественных салонах Киева можно приобрести лозовые корзины, изготовленные в предместье города — Осокорках. Плетут изделия из лозы также на Полонском заводе хозяйственных товаров в Хмельницкой области, в Монастырисском и Кременецком районах Тернопольской области, в Миргороде и Лохвице на Полтавщине...

В промкомбинате с. Ратино, Волынской области, из лозы плетут женские сумки, хлебницы, вазы для конфет, фруктов, настенные тарели. В районе культивируют специальные плантации лозы, завезенной из лаборатории растительного сырья, что под Киевом.

Однако в целом выпуск плетеных изделий далеко еще не удовлетворяет потребностей в них как количественно, так и по ассортименту. В частности, целесообразно возродить этот промысел во многих районах Полесья. Здесь имеются традиции ремесла и в достаточном количестве сырье, и рабочие руки.

Лидия Орел

На стр. 21, 22, 23
Работы
Никифора Михайловича
и Георгия Николаевича
Чеботарей

Семья Чеботарей —
потомственных мастеров
по лозоплетению
г. Сороки
Молдавская ССР

Газета ДИ

НОВЫЕ РАБОТЫ

Памятник в честь Победы в Перми

9 мая этого года в г. Перми состоялось торжественное открытие памятника «Фронту и тылу». Авторский коллектив: скульптор В. Клыков, архитекторы В. Снегирев и Р. Семердиев. В этот день тысячи людей собрались на центральной площади города, ибо память о войне не умирает и не меркнет с годами. Новый монумент из бронзы и гранита, установленный на центральной площади, завершает ее композиционное решение и прекрасно читается вблизи и издалека.

Н. Д.

Гобелен Галины Вавиловой

лее четверти века занимается монументальным текстилем, работает в группе художественного оформления интерьера на Комбинате прикладного искусства Московского отделения ХФ РСФСР с первого дня ее основания. Гобелены и занавесы Вавиловой украшают интерьеры множества общественных зданий в самых разных городах нашей страны. Одна из последних ее вещей находится сейчас в Доме болгаро-советской дружбы в Софии.

Н. Ерофеев

Дни латгальской керамики

Латгальская керамика, исконный крестьянский промысел юго-восточной части Латвии, и сегодня пользуется большой любовью и популярностью в республике. В многочисленных гончарных мастерских, разбросанных по всей Латгалии, рядом со старыми мастерами трудится талантливая молодежь, увлеченно постигая секреты народного ремесла, и молодые керамисты, выпускники художественных училищ, охотно стажируются у потомственных гончаров. С успехом прошли тут в апреле дни латгальской керамики. Мероприятия развернулись во многих городах республики. Так, в Резекне были открыты выставка современной керамики и выставка работ потомственных мастеров А. Капостиня, Я. Бацкана и М. Рейдзана, где, по традиции, лучшему из участников Я. Бацкану была вручена памятная медаль. В Даугавпилсе были организованы выставка-продажа изделий народного искусства и выставка двух молодых керамистов, в поселке

жественного текстиля собрались тридцать художников из тринадцати Советских республик и их коллеги из Болгарии, Чехословакии и Польши.

Участникам встречи в «Дзинтари» предложили сделать за сорок дней, отведенных для творческой работы, мини-гобелен или эскиз крупноформатного гобелена на тему «Человек, среда, природа». Такая задача должна была, по мнению организаторов симпозиума, активизировать интерес художников к этой теме, которая получила развитие лишь в эстонском гобелене. За прошедшие годы там состоялось уже четыре выставки мини-текстиля. Значительную часть программы симпозиума составляли вечера дружбы, на которых докладчики знакомили участников встреч с достижениями своей республики или страны в искусстве текстиля. Участники симпозиума побывали в Таллине, познакомились на месте с эстонским декоративно-прикладным искусством, посетили Латвийскую государственную Академию художеств, где ознакомились с работой отделения художественного текстиля, которым руководит профессор Р. Хеймрат, с его учебной программой и методикой преподавания.

В заключение симпозиума состоялась выставка работ его участников. Эта выставка еще раз показала многообразие советского художественного текстиля, выявила главные направления развития этого искусства, продемонстрировала умение настоящих художников объединить поиск в области формы с содержательностью темы.

С. Калниете

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

К 40-летию воссоздания Строгановского училища

Постановление Совета Министров СССР о воссоздании бывшего Строгановского училища в качестве Московского

всякого состояния, заманивая их денежными наградами, раздачею съестных припасов и другими средствами. Число их никогда не превышало 50 или 70 человек. Ныне число постоянно посещающих разные классы доходит до 150»,—писал Строганов в декабре 1842 года генерал-губернатору Москвы князю Голицыну. В 1843 году школа получила статус Государственного учебного заведения и перешла в казенное ведомство, а с 1860 года стала называться Строгановским училищем технического рисования. В 1864 году при училище был создан музей. У миллионера Н. Подключникова купили собрание изразцов, сундуков, шкатулок XVI—XVIII веков, чаеторговец К. Попов подарил музею собрание произведений искусств Востока и 1000 гравюр и т. д.

В 1891 году комиссия профессоров Московского технического училища предложила создать при училище мастерские.

Первая русская революция вписала славные страницы в историю училища. В дни декабрьского восстания учащиеся «Строгановки» организовали боевую дружину, которая участвовала в возведении баррикад и в обороне реального училища И. И. Фидлера. После Октябрьской революции Строгановское училище декретом 1918 года за подписью В. И. Ленина было включено в состав свободных художественных мастерских Вхутемаса, затем Вхутеина.

Училище гордится именами своих преподавателей, среди которых были К. Коровин, М. Врубель, С. Иванов, Н. Андреев, В. Симов, Ф. Шехтель, И. Жолтовский, С. Ноаковский, Ф. Федоровский, В. Сухов; гордится оно и своими воспитанниками. Насыщенной, напряженной творческой жизнью живет Московское Высшее художественно - промышленное училище (б. Строгановское) — старая и вечно молодая «школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам», прославленная своими питомцами и у себя на Родине, и за ее пределами.

В. Логинов

Поперечные выгородки в виде контуров боярского терема, парусов петровских шлюпов и геллионов, триумфальной арки или модернового витража отделяют одну эпоху от другой. В отличие от народного костюма барская мода капризна, эфемерна, недолговечна, отчего вся экспозиция оказывается как бы слегка скошенной влево. А все вместе превращает выставку в остроумный и яркий спектакль, позволяет показать вещь в контексте времени и одновременно с помощью экспоната создать образ времени.

Е. Егорьева

Керамика Ю. Горбачева

В Одессе, в залах Музея западного и восточного искусства открылась выставка Юрия Горбачева. Эта первая в городе персональная выставка керамики вызывает живой интерес зрителей. Ю. Горбачева хорошо знают на Украине. Его работы украшают интерьеры одесской гостиницы «Турист», Дома пионеров Приморского района, фойе детского кинотеатра «Дружба». Он сделал интересные монументально-декоративные панно для дворцов и клубов в Днепропетровске, работал для Белоруссии, Казахстана, Узбекистана, Молдавии, участвовал в выставках в Москве и в Киеве, а также в Генуе, Марселе, Балтиморе.

Выставка в Одессе очень полно и целостно представляет творчество художника. Юрий Горбачев много работает в традиционной технике неглазурованной керамики. Так решены фигурки животных, группы «Три грации», «Музыканты», «Автопортрет» — пластически выразительные, с лукавинкой. В них подчеркнута красота природного материала: розоватый тон глины уплотняется обжигом, создавая естественные колористические акценты.

Творческое переосмысление народных традиций является определяющим для художника. Предстает оно в разных формах. Это и интерпретация фольклорных типов (триптих «Деревня Веселиновка»), и во-

Выставки

ске, в Государственном Историческом музее, в Центральном музее В. И. Ленина, в Загорском историко-художественном музее-заповеднике и в Костромском историко-архитектурном музее-заповеднике.

Сейчас в местном музее ювелирного и народного прикладного искусства открыта выставка традиционного искусства обработки металла, посвященная 80-летию основания училища. Экспозиция ее составлена из произведений молодых мастеров — дипломных работ за весь период существования училища. Здесь показаны предметы декоративного оформления интерьеров, сувениры, кубки, вазы, настенные украшения, посуда, ювелирные изделия, выполненные в сложной технике скани в сочетании с зернью, эмалями, финифтью и чеканкой. Эта большая коллекция может служить ценной иллюстрацией к истории развития искусства художественной обработки металлов, которая сохраняет для нас опыт отцов и дедов.

Н. Беляева

У заводских художников

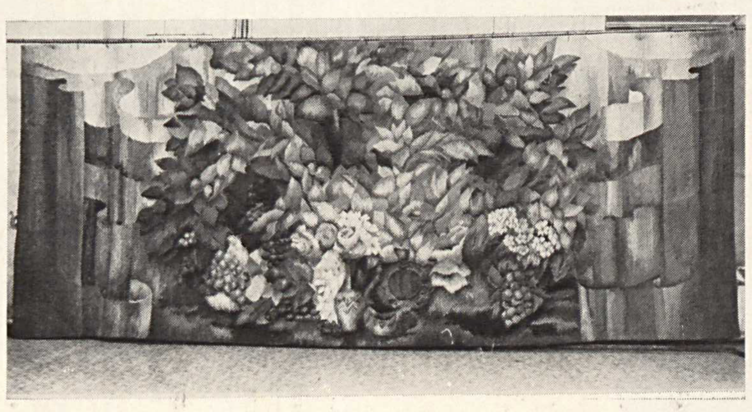
Всего лишь несколько лет работают на Никольском стекольном заводе коренные ленинградцы, выпускники ЛВХПУ им. В. Н. Мухиной М. Южакова, Н. Родионова и П. Родионов. И вот летом 1985 года в залах ленинградского Елагинского дворца состоялась их групповая выставка — своеобразный отчет об их недолгой, но плодотворной профессиональной деятельности. Интересны образцы изделий для массового тиражирования, ассортимент завода, его «фирменное лицо». Молодые художники взялись за нелегкое дело коренного обновления сложившегося ассортимента. Они тщательно изучали возможности предприятия и его мастеров, покупательский спрос и на этой реальной основе разработали коллекцию оригинальных и современных бытовых изделий из стекла и хрусталя.

Создание сувениров из стекла и хрусталя — задача нелегкая

Гобелен Галины Вавиловой

В г. Красногорске выстроен новый ДК Красногорского механического завода. Одно из многочисленных помещений этого дворца специально отведено под комнату болгаро-советской дружбы, поскольку завод имеет в Болгарии побратима, дружит и соревнуется с родственным предприятием.

Просторную, обитую панелью комнату дружбы украшает большой, размером 3×5, ковер-гобелен гладкого ручного ткачества из шерсти, льна и вискозы. Мажорное полотно теплого серебристо-розового цвета, переходящего по краям в красный. Все поле ковра занято цветочным узором из роз, маков, плодов и виноградных гроздьев, символизирующих плодородие земли, на фоне красных и красно-бело-зеленых советских и болгарских знамен. В центре гобелена — композиция, состоящая из восходящей еще ко временам античности традиционной болгарской керамики — набора виночерпия из кубка и черпака — и русского куманца. Эту вещь отличает органичное соединение классических традиций высокого искусства старинной шпалеры (сложный растительный узор, геральдическая символика по краям) с



привычными деталями современного гобелена и современной технологией ковроткачества. Автор гобелена — Галина Васильевна Вавилова уже бо-

медаль. В Даугавпилсе были организованы выставка-продажа изделий народного искусства и выставка двух молодых керамистов, в поселке Ликсна — «Латгальские горшки, кувшины и свистульки», в поселке Дагда — выставка «Латгальские вазы». Одновременно в Резекне состоялись чтения, посвященные памяти классика латгальской керамики А. Пулана, на которых выступили с докладами Я. Пуят и А. Кукойс. Обсуждения состоялись и в других городах. Все эти мероприятия сопровождались выступлениями фольклорных хоров и музыкантов и демонстрацией народного костюма, что создало атмосферу подлинно народного праздника искусств.

Надо полагать, что опыт Латгалии достоин изучения, особенно там, где ведется работа по возрождению и развитию классических традиций народного искусства.

Е. Хохлова

II Международный симпозиум по художественному текстилю

В декабре прошлого года в Доме творчества «Дзинтари» состоялся II Международный симпозиум по художественному текстилю. Первый такой симпозиум проходил здесь ровно десять лет назад. На этот раз для творческой работы и бесед о тенденциях развития и социальном значении худо-

Постановление Совета Министров СССР о воссоздании бывшего Строгановского училища в качестве Московского высшего художественно-промышленного училища (МВХПУ), которое должно было готовить кадры для промышленности, градостроительства и искусства, вышло в свет в феврале 1945 года. Осенью того же года училищу предоставили здание школы в Москве. Поступившие туда студенты, среди которых было много фронтовиков, с жадностью приступили к занятиям, наверстывая упущенные из-за войны годы. Помню, целый день рисуешь, пишешь модель, компонуешь, а вечером, уходя домой, думаешь — скорее бы проходила ночь, чтобы снова писать, рисовать, общаться с профессорами. У нас были замечательные учителя: П. Кузнецов, А. Куприн, Г. Мотовилов, С. Герасимов, Е. Белашова, Н. Соболев, Л. Поляков, Е. Егоров, С. Кольцов, М. Ильин, которые открывали нам высокие традиции реалистического искусства. Время было трудное, голодное, страна после Победы над фашизмом восстанавливала города, выпускники МВХПУ участвовали в этой работе.

Сейчас, через сорок лет после открытия МВХПУ — эта дата совпадает со 160-летием со дня основания училища — оно готовит специалистов по дизайну, проектированию интерьеров, промышленных выставок, мебели, тканей, промграфике и упаковке, монументальной живописи, скульптуре, керамике, стеклу, изделиям из металла, реставрации стенописи, по конструированию промоборудования, средств транспорта, изделий бытового назначения. Выпускники «Строгановки» успешно трудятся в промышленности на заводах и фабриках, создают памятники и мозаики.

А началось все это в 1825 году, когда государственный деятель и историк, участник Бородинского сражения, генерал от кавалерии С. Г. Строганов предложил «основать бесплатную школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам». «В первые годы существования рисовальной школы, я набирал мальчиков без

ми и у себя на Родине, и за ее пределами.

В. Логинов

Выставки

Экспозиция «Костюм России»

Москва встретила XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов серией интересных выставок. Одна из них — «Костюм России» — открылась 23 июля в Государственном Историческом музее. Триста экспонатов: 70 костюмов на манекенах и аксессуары к ним — демонстрируют замечательные достижения русского декоративно-прикладного искусства в области ткачества, плетения кружев, вышивки, золотого и серебряного шитья и т. п. на протяжении двухсот с лишним лет, от начала XVIII до начала XX века.

Спроектировали и осуществили экспозицию выставки два известных московских дизайнера Е. Богданов и С. Черменский. Они обили левую сторону длинного и узкого византийского зала — часть стены и пола — разноцветным сукном: протянули пеструю ленту из синих, красных, зеленых кусков, прочерченных асимметричными узкими полосами в сочетаниях цветов, характерных для народного костюма. И на радостном этом фоне расставили манекены в традиционной одежде: сарафаны, паневы, рубахи, ленты, шали, подлинные ткани XVIII века и набивные фабричные ситцы — непрерывный, неиссякаемый мощный пласт, уходящий в неведомую даль, как бы уже шагнувший из помещения музейного зала на Красную площадь. Меняются ткани, отделка, фактуры, но неизменными остаются выразительный силуэт, укрупненные детали, гармония ярких цветов. А напротив справа, в отдельных выгородках, на фоне батальных сцен, дворцовых залов, ампирной усадьбы или торговой слободы — петровские гвардейцы и елисаветинские красавицы, уездные барышни и возвратившиеся домой герои 1812 года, купцы и чиновники,

определяющим для художника. Предстает оно в разных формах. Это и интерпретация фольклорных типов (триптих «Деревня Веселиновка»), и воплощение персонажей фольклора («Черт на баране»), и обращение к жанру лубка (серия «В деревне летом»). Мифологические мотивы переплетаются с сугубо жанровыми и создают новую целостность — пластическую метафору, примером которой может служить работа «Семья на кентавре».

Широко и интересно представлены на выставке керамические пласты: серии «Мои гости», «Одесский пляж», «Древние культуры», «Ископаемые животные», «Осень», разные по пространственному решению, по активности цвета и фактуры. В них наиболее отчетливо обнаруживается свойственное художнику стремление эстетически осмыслить в материале эволюцию природы, взаимодействие природы живой и мертвой.

Керамика Юрия Горбачева в полный голос звучит в интерьере, в жизненном пространстве, которому она адресована.

Л. Сауленко

Юбилейная выставка в сельском музее

Село Красное-на-Волге Костромской области, старинный центр художественной обработки металла, славится своими мастерами-ювелирами, их самобытным искусством. В 1904 году здесь была основана художественно-ремесленная учебная мастерская золото-серебряного дела. Первым директором мастерской стал выпускник Московского Строгановского училища технического рисования С. Г. Монастырский. За истекшие десятилетия мастерская выросла, окрепла и была преобразована в Красносельское училище художественной обработки металла. Здесь получили профессиональную подготовку многие поколения мастеров, чьи работы вошли в сокровищницу отечественного ювелирного искусства. Изделия выпускников Красносельского училища хранятся в Русском музее, Музее народного искусства в Мо-

коллекцию оригинальных и современных бытовых изделий из стекла и хрусталя.

Создание сувениров из стекла и хрусталя — задача нелегкая даже для опытных художников. В сувенирах художников Никольского завода, предназначенных для фирменного магазина в Пензе, использованы уникальные приемы выработки и декорирования, сообщающие каждому изделию неповторимую прелесть рукотворности. В них художники развивают традицию народной гутной скульптуры, всегда обаятельной своей непосредственностью и силой пластической выразительности.

Наталье Южаковой присуща острая и напряженная трактовка темы. Она не созерцатель — она защитник и боец. Своеобразным философским символом становится в ее работах яблоко («Плоды познания», «Мишени», «Вариации»). Для творчества Ирины Родионовой характерна тонкая лиричность. Художницу волнуют романтика непознанного («Атлантида») и задумчивая таинственность природы («Встревоженная стая»). Она не стремится к однозначному решению вечных загадок и проблем, а приглашает зрителя к глубокому, разностороннему постижению их сути через поэтическое осмысление красоты и сложного многообразия мира.

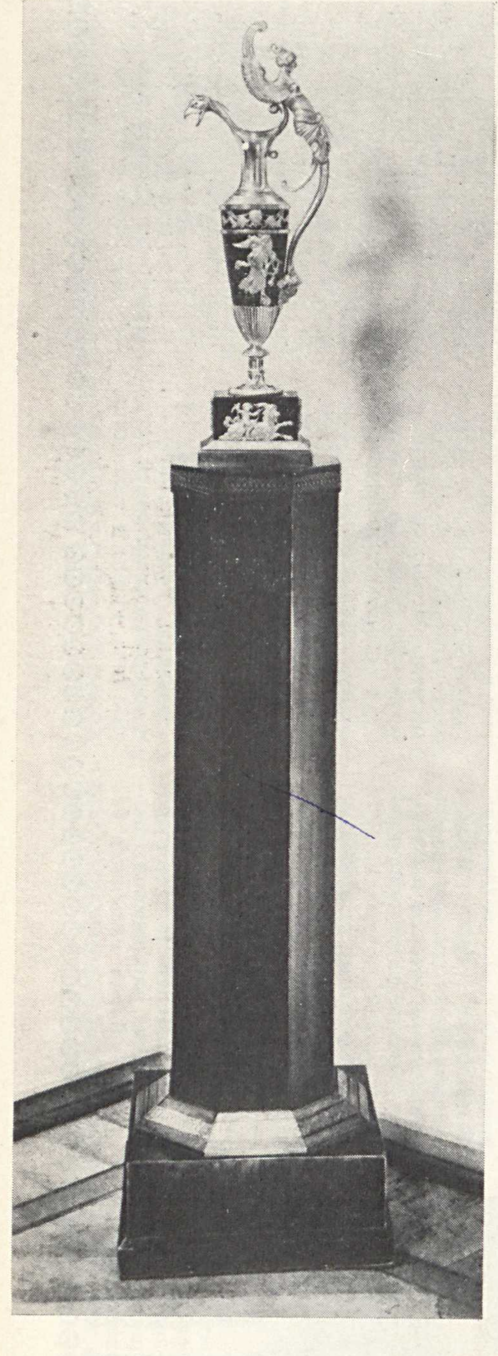
В произведениях Петра Родионова сказываются острая, чуть ироническая наблюдательность и добродушный юмор автора. Его образы конкретны и обаятельны ощущением полноты и радости жизни. Забавен «Мартовский хор» самозабвенно «поющих» котов, напоминающих своей нестройной «песней» о весеннем пробуждении земли. «Банный день» дышит свежестью и чистотой, вызывая в душе зрителя ощущение живительного жара русской бани и терпкого аромата распаренного березового веника.

А в целом эта выставка, представленная в залах Елагина дворца, звучит как творческая заявка молодых художников, успешно начавших самостоятельный путь в древнем и вечно юном искусстве художественного стеклоделия.

А. Панфилова

Биография мебельной фабрики Г. Гамбса

Татьяна Семенова



Мебель Гамбса
Тумба
Красное дерево, латунь. Ок. 1810
Государственный Эрмитаж

История отечественного декоративно-прикладного искусства, к которому относится художественная мебель, особенно страдает от безызвестности авторов многих произведений. Как правило, мы имеем представление в основном лишь об общих особенностях стиля той или иной эпохи, а выразительность и многообразие их вариантов, связанные с деятельностью отдельных мастеров, часто ускользают от нас. Особенно это чувствуется по отношению к концу XVIII — началу XIX века — своеобразному «золотому веку» русской художественной мебели. Назовем плеяду мастеров, работающих в это время в одном только Петербурге, — это Гроссе, Бауман, Мейер, семья Гамбс, Тур, Бабков. Их трудам мы обязаны появлению интерьеров, ставших гордостью русской национальной культуры, — Павловск, Пушкин, Петергоф, Зимний, Михайловский, Елагин дворцы. Комплексное восстановление этих жемчужин русской архитектуры, имеющих исключительное историко-культурное значение, связано с поисками той обстановки, которая мыслилась их создателями. Большое значение при этом имеет изучение творчества отдельных мастеров, среди которых особо выделяется крупнейший краснодеревщик Петербурга XIX века, чья деятельность связана с появлением и развитием художественных принципов ампира, — Генрих Гамбс. Поэтому предлагаем биографические сведения о нем, добавляющие некоторые новые факты к ранее известным, в надежде что это поможет полнее очертить круг работ этого знаменитого мастера.

В 1790 году молодой Генрих Гамбс приехал в Петербург. Мы не знаем, как складывалась его жизнь до этого момента, кроме того, что он учился у «знаменитого нейвидца» — известного при всех европейских дворах мастера мебели Давида Рентгена. Не зря уроженец Дурлах-Бадена, 25-летний Гамбс решил приехать в Россию. Хотя северная страна всегда была богата мастерами резьбы по дереву, их все же не хватало. Мастерских, где бы русские резчики могли обучаться, получая профессиональную подготовку, не было. Те же блестящие «самородки», которые появлялись среди народных умельцев, часто безвестно погибали в условиях крепостного права. Россия, вступившая в полосу политического и культурного расцвета, остро нуждалась в подобных мастерах. Возникающие один за другим великолепные архитектурные ансамбли требовали соответствующего внутреннего убранства. Генрих Гамбс не ошибся в выборе — Петербург обещал многое. В своем письме к Екатерине II он пишет, что целью его появления является единственно лишь обеспечить русский рынок широким ассортиментом мебели отечественного производства и доказать, что ввоз ее из-за границы необязателен. А пока, в ожидании заказов, он устраивает мастерскую еще достаточно далеко от центра — в Коломне, в доме австрийского купца Ионафана Отта и на его деньги.

В течение пяти лет Гамбс работает для «малого двора» наследника Павла Петровича и Марии Федоровны, надеясь получить императорские заказы. Но их не было, и тогда в доказательство своего мастерства он исполняет так называемое «бюро Александра I». Оно было создано в пандан к «бюро с Аполлоном» работы Д. Рентгена, одному из лучших произведений мебельного искусства своего времени. Возможно, поэтому Генрих выбрал его как образец при создании своей программной вещи. По чистоте и сложности технического исполнения бюро Гамбса ничуть не уступает работе «знаменитого нейвидца». Вероятно, оно не предназначалось для продажи, а служило своеобразной рекламой магазину Гамбса. Через некоторое время бюро попало в Эрмитаж, где находится до настоящего времени, как и «бюро с Аполлоном».

Составитель описи дворцовых вещей записал тогда: «Бюро большое архитектурное механическое красного дерева. Из него постепенно появляются: А — снизу паркетный пол; Б — сверху столик для письма; В — кресло; Г — поднимается цилиндр, у которого не видно, чем он поддерживается; Д — нутр составляет колоннаду, содержащую несколько ящиков; Е — внизу отворяются три дверцы и заигрывает музыка, произведенная разными инструментами». Любовь к механическим устройствам, которая отличала мебель Д. Рентгена, была подхвачена Гамбсом и особенно ярко проявилась в этом произведении ученика, где он сознательно соревновался со своим учителем. Но в дальнейшем Гамбс более не применяет сложные механизмы, повышающие стоимость предметов.

Только после смерти Екатерины II мастерская начинает выполнять государственные заказы и занимает прочное место среди других фирм в Петербурге. Успешная работа приводит к тому, что к 1809 году она располагается на Большой Морской, 122 (ныне улица Герцена), а магазин — на Малой Садовой. Собственный дом Гамбс выстраивает на Итальянской, 18 (ныне ул. Ракова). Но самое важное, что за период от 90-х годов XVIII века до 10-х годов XIX века Гамбс отходит от полного подражания рентгеновской мебели, которое мы можем наблюдать в его ранних вещах, и приобретает свой почерк.

Создаваемые им формы тяжелее и лаконичнее, конструкции проще (хотя не без изящества форм), декор в виде головок, пальметок, кариатид из позолоченной и патинированной бронзы контрастно сочетается с прекрасно отполированными поверхностями дерева. Уловив стилевые изменения развившегося к этому времени классицизма и продолжая сохранять композиционные особенности рентгеновской мебели конца XVIII века, Гамбс вырабатывает свой способ декорировки латунными узорными полосками разнообразного рисунка на черном фоне. Это меандр, сплетенные кольца, готизирующие арочки, тоненькой полоской располагающиеся по периметру столешниц или с одной стороны дверец, шкафов и карнизов. Применение этого вида украшения немало способствовало широкому распространению продукции мастерской. Прочность конструкций, хорошее качество отделки, с одной стороны, и многообразие легкого изящного орнамента из латуни вместо дорогой бронзы — с другой, создавали большие возможности для сбыта, удовлетворяя вкусам и потребностям широких социальных слоев. Употребление более дешевого материала вполне компенсировалось художественной тонкостью и чистотой исполнения, а при необходимости ненавязчивость колорита и ажурность рисунка позволяли сочетать латунные украшения с более дорогими видами отделки — вышивкой, золоченой и патинированной бронзой, слоновой костью и мрамором. Любопытно отметить, что этот прием мастера прекрасно вписался в мебель, исполненную им по рисункам А. Воронихина, в которой так отчетливо проступают характерные черты классицизма в России — особая пластичность мягких форм, обилие резных деталей. (В настоящее время эта мебель находится в Павловске.)

Свидетельством расцвета деятельности мастерской служит уникальный документ, составленный в 1811 году камердинером Иваном Лукиным, — «Опись вещам, находящимся в Эрмитаже с 1786 г.» Из него следует, что если в 80-е годы основным поставщиком мебели в Зимний дворец был Д. Рентген, в 90-е — Х. Мейер, то со второй половины первого десятилетия XIX века им является именно Г. Гамбс, который к этому времени становится крупнейшим мебельным мастером Петербурга. По сохранившимся счетам узнаем, что он исполняет заказы для дворцов Павловска, Царского Села, Петергофа и Аничкова дворца. Как удалось выяснить, только с апреля по август 1817 года Гамбс подает 11 счетов за крупные поставки в Александровский и Екатерининский дворцы Царского Села (мебель этих заказов и других, о которых мы будем говорить далее, пока не обнаружена). Возможно, что в это время его мастерская превращается в солидное предприятие — фабрику, а сам хозяин все больше отходит от непосредственного участия в изготовлении продукции. Во всяком случае в начале 1818 года начальник Главного штаба князь П. М. Волконский просит петербургского генерал-губернатора освободить мастера Гамбса от общественной службы, так как тот занят в ведомстве придворной конторы. Вероятно, это было связано с поставками в Царское Село, где в это время В. П. Стасов перестраивает «Китайскую деревню», в которой летом жили придворные, а в одном из домиков в 1820-х годах поселился Н. М. Карамзин. По найденным документам стало извест-

Конторка
Красное дерево,
золоченая бронза
Павловский дворец

Шкафчик
Красное дерево,
золоченая бронза,
латунь
1810-е годы
Государственный
Эрмитаж

Бюро
(в закрытом виде)
Красное дерево,
золоченая бронза
1795—1815
Государственный
Эрмитаж

но, что, кроме мебели, Гамбс посылает туда полную обстановку для всех восьми домиков и обсерватории, включая бронзу и предметы быта. Меблируется также ряд апартаментов Екатерининского дворца.

Еще в начале своей деятельности Гамбс работал вместе с А. Воронихиным и В. Бренной, создавая интерьеры Павловского дворца. В 1819 году он продолжает сотрудничество с лучшими русскими архитекторами. Из дошедшего до нас документа известно, что с К. И. Росси он выполняет распоряжение «три комнаты Зимнего дворца перемеблировать шелковыми материями».

Удалось также обнаружить счет (1827) на один из последних заказов, подписанных Генрихом Гамбсом. Эта мебель, состоящая всего из четырех предметов: шкаф пепельного (тополевого.— *С. Т.*) дерева с золоченою бронзою; ореховый рабочий столик с резьбою, золоченою бронзою и зеркалом в крышке: «к оному» — резное круглое кресло и ореховый с золоченою бронзою столик,— была исполнена в мастерской для Елагина дворца. С 1828 года фабрика начинает переходить в руки сыновей Генриха. Хотя известно, что старый Гамбс умер лишь в 1831 году во время эпидемии, возможно, что к концу 20-х годов он отходит от активного участия в делах. С этого времени старший сын — Петр не только подписывает контракты, но, как нам представляется, начинает самостоятельно вести дело, связанное с меблировкой комнат наследника в Зимнем дворце, порученное архитектору Монферрану. По рисункам последнего создается мебель в библиотеку, учебную комнату и залу, среди которой мы впервые встречаем предметы в «готическом духе». Фабрика Гамбса выступает при выполнении заказа как самая крупная, но не единственная. Упоминаются имена фабрикантов—А. Тура, В. Бабкова и некоего Николая Клейсорге, которого Монферран называет в числе «лучших здешних мастеров».

Конкуренция от которой во многом зависело процветание фабрики, все более тяжким бременем ложится на плечи Петра Гамбса. Подтверждением этому может служить сохранившееся в архиве письмо от 1850 года. Видимо, доведенный до отчаяния, Петр решается написать князю П. М. Волконскому, ведавшему придворной конторой, с просьбой о помощи. Мы не знаем, была ли оказана эта помощь, но работа фабрики, основанной еще в последнем десятилетии XVIII века и ставшей местом производства лучшей мебели в первые два десятилетия XIX века, прослеживается до 1853 года.

Реставрация бюро работы Г. Гамбса

Среди хранящихся в Эрмитаже произведений знаменитого мебельщика Генриха Гамбса особого внимания заслуживает большое бюро красного дерева, решенное в виде архитектурной композиции с цоколем, каннелированными колонками, цилиндрической крышкой, со ступенчатой верхней частью с балюстрадами. Оно украшено чеканными бронзовыми золочеными деталями, среди которых плакетка с сюжетом «Аполлон и музы» (по мотивам картины художника Гвидо Рени), медальоны с античными головками, фигурки муз, изображения дельфинов, орлов, маскаронов, жертвенников и гирлянды. Завершает бюро бронзовая скульптурная группа, состоящая из трех мифологических фигур, изображающих Минерву, Клио и Викторию.

Бюро является не только прекрасным образцом мебельного искусства, но и сложным техническим сооружением, снабженным механизмами, приводящими в движение пюпитр, выдвижные столешницу, ящички, подставку с креслом. Все эти превращения происходят под музыку Моцарта, исполняемую механическим органом, находящимся внутри бюро.

На боковых поверхностях пюпитра под бронзовыми маскаронами находятся металлические дощечки с надписями: «HEINRICH GAMBS», «St. PETERSBURG 1815». Подобные надписи редко встречаются на предметах мебели.

Бюро имеет дату «1815», однако, как свидетельствуют архивные и литературные источники, оно создавалось в течение двадцати лет (1795—1815).

В 1795 году Гамбс, «чтобы подтвердить публично свой талант механика и красподеревца», начал работать над большим бюро, которое должно было стать парным к аналогичной работе его учителя, известного немецкого мебельного мастера Давида Рентгена (это бюро экспонируется в настоящее время в Белом зале Зимнего дворца). В ходе работы Гамбс значительно усложнил свое произведение и дополнил его оригинальной подставкой со складным креслом, не имеющей аналогов в мебельном искусстве конца XVIII — начала XIX века.

В 1816 году бюро, в числе других произведений Гамбса, было разыграно в лотерее, а в 1817 — приобретено Эрмитажем у выигравшего его лица и внесено в опись Комнатного убранства.

Известно, что бюро Гамбса никогда не использовалось по назначению, а сразу в качестве экспоната прикладного искусства было поставлено в музейные залы. Видный деятель русской культуры первой половины XIX века П. П. Свиньин, описывая в 1821 году картинную галерею Эрмитажа, сообщает, что «в Рембрантовой зале, в середнем простенке, между окон, поставлено богатое бюро с музыкою, разыгранное в лотерее». Восторженный отзыв принадлежит автору путеводителя по музею 1838 года: «При помощи хитроумного механизма, спрятанного внутри бюро — развертывается пюпитр, поднимается цилиндр, выдвигаются и открываются множество ящичков... Все эти чудеса происходят гораздо быстрее, чем мы об этом рассказываем, при звуках духового оркестра, находящегося в задней части бюро».

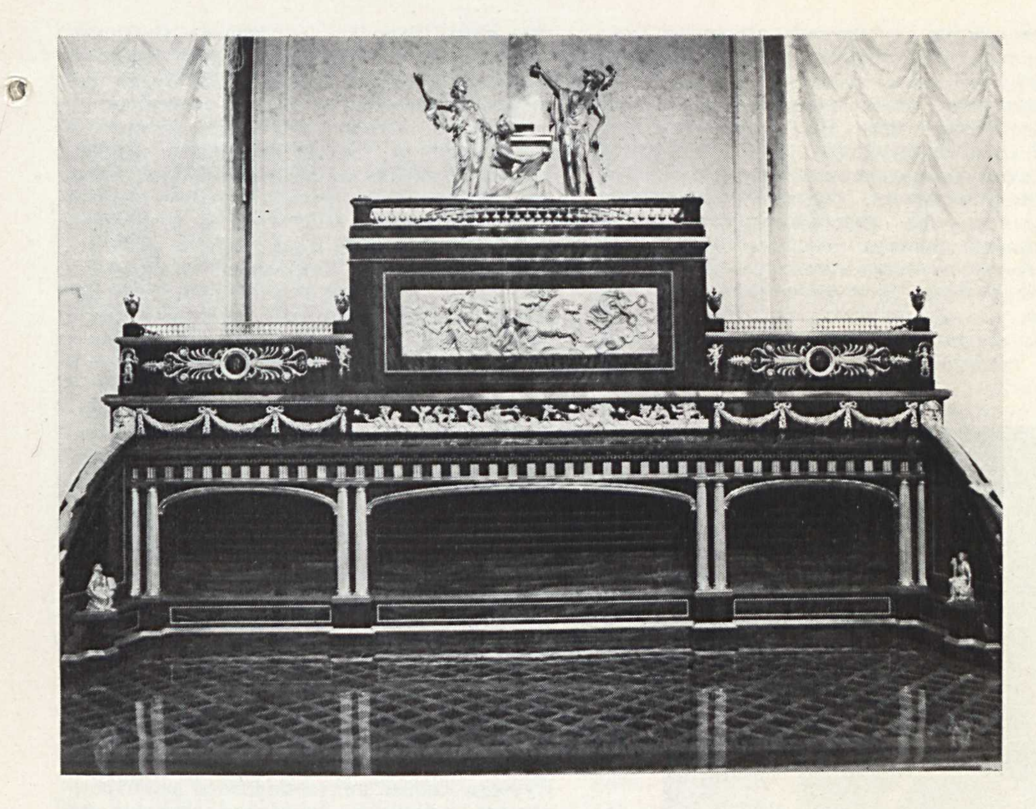
Среди наиболее примечательных предметов прикладного искусства бюро упоминается также почти во всех последующих изданиях, посвященных Эрмитажу.

В 1893 году оно впервые было реставрировано. Причем, учитывая сложность механизмов, работа была поручена часовых дел мастеру Семену Дорофееву, который в 1894 году получил вознаграждение «за полное исправление старинного бюро с выдвижным столом, стулом и музыкою». Бюро вновь заняло место в залах музея.

В наши дни потребовалась новая реставрация, поскольку вышли из строя механизмы, появились повреждения деревянного корпуса. Эта работа была поручена мастерам Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Эрмитажа — В. В. Кащееву, В. А. Градову, В. Ю. Дондукову, В. Н. Киселеву, А. И. Войновскому, А. И. Шевченко, архитекторам В. Б. Лахти и О. С. Секопенко, сотруднику Ленинградской филармонии Ю. Н. Семенову и велась под общим руководством Н. Г. Киселева. С июля 1981 по март 1983 года проведены следующие работы: разборка бюро со снятием бронзовых деталей, составление обмерных чертежей, реставрация всех деревянных частей, механизмов, бронзы, отливка и чеканка недостающих бронзовых накладок, замена сносившихся деталей, а также изготовление утраченных частей органа и, наконец, сборка бюро и всех механизмов с окончательной наладкой.

Благодаря искусной работе эрмитажных реставраторов бюро стало таким же, каким было почти 170 лет назад, и посетители вновь могут любоваться этим прекрасным произведением мирового мебельного искусства.

Карина Орлова



Бюро
Красное дерево,
золоченая бронза
Фрагмент
1795—1815
Государственный
Эрмитаж

Консоль
Черное дерево,
золоченая бронза,
лазурит
1800-е годы
Государственный
Эрмитаж

Бюро
(в раскрытом виде)
Красное дерево,
золоченая бронза
1795—1815
Государственный
Эрмитаж

Письменный стол-бюро
Красное дерево,
золоченая бронза
Ок. 1797.
Павловский дворец

Письменный стол-бюро
Красное дерево,
золоченая бронза,
латунь. 1800—1805
Павловский дворец

Художники театра Таирова

(к 100-летию со дня рождения)

Константин Рудницкий

Свою жизнь в искусстве режиссер Таиров начал с полемики на два фронта: заявил, что категорически отрицает и «натурализм» Станиславского, и «условность» Мейерхольда. МХТ порицался как театр «литературный», где актерское искусство низведено на положение служанки словесности. Опыты Мейерхольда осуждались как «изобразительные», заставляющие актера служить опять-таки не своему, а чужому делу — живописи. Таиров ратовал за полную независимость театра от муз-приживалок. Сцена есть сцена: подмостки — для актерской игры.

На первый взгляд, может показаться, что вскоре эти позиции Таиров уступил. Ибо Камерный театр, который он создал, конечно же, немыслим вне высокой изобразительной и словесной культуры. И все же литература и живопись на таировской сцене вступали в принципиально иные взаимоотношения с искусством актера, нежели в театрах Станиславского и Мейерхольда.

Ранние режиссерские опыты Таирова уводили его далеко в сторону от комнатного, разговорного театра XIX—XX веков. В этом пункте он смолоду был бескомпромиссен. В то же время и гротеск его не прельщал. Смешивать смешное со страшным Таирову не хотелось. Он домогался чуть ли не химической чистоты крайних жанров: комедия да будет комедией, трагедия да будет трагедией.

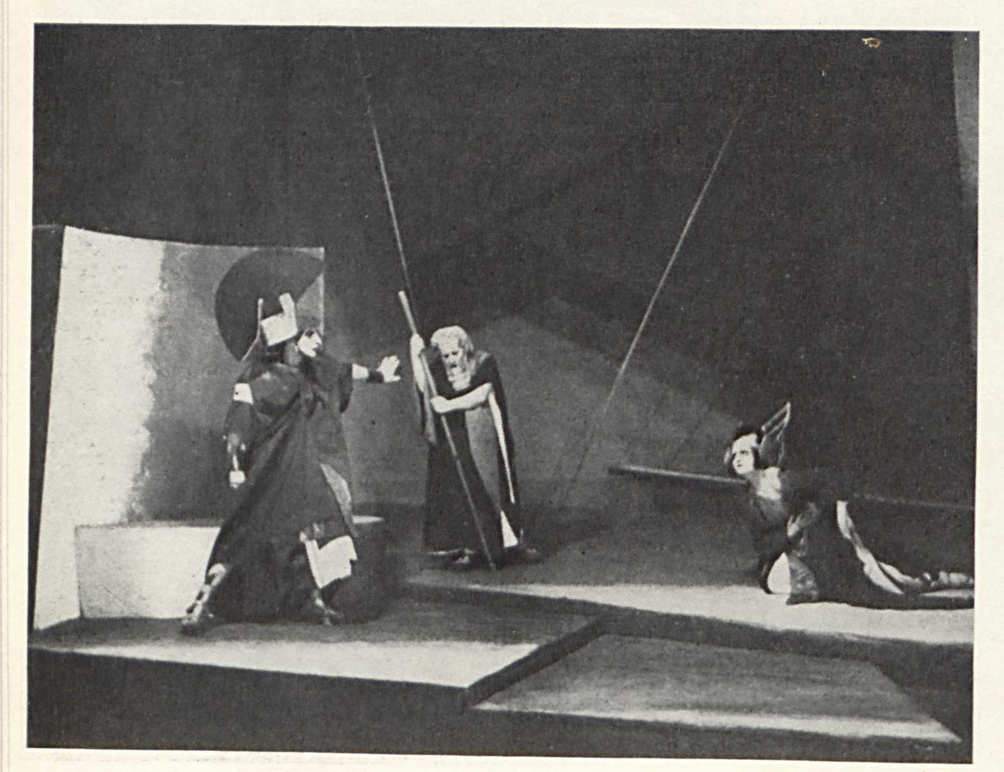
Когда он ставил «Изнанку жизни» в петербургском театре Рейнеке в декорациях С. Судейкина, он высвобождал арлекинаду из-под груза нравоучительной сатиры Хасинте Бенавенте и возвращал ее к веселой площадной игре в духе комедии дель арте. Пантомима «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера на музыку Э. Донаньи, поставленная в Свободном театре Марджанова и оформленная А. Араповым, демонстрировала, напротив, порыв к трагедии.

Но все это были эскизы, предварительные наброски. Первой подлинно программной работой Таирова стала «Сакунтала» Калидасы, которой и открылся Камерный театр 12 декабря 1914 года. Декорировал «Сакунталу» Павел Кузнецов, в театре работавший впервые. Восток, который он знал хорошо, ничего общего с Востоком Калидасы не имел. Кузнецовская Индия попахивала Бухарой. По краям сцены Кузнецов поднял на дыбы четверку голубых коней: подобно кариатидам, они стояли попарно, справа и слева, на больших пьедесталах-вазах. Между вздыбленными конскими фигурами простиралась голая плоскость планшета. Пустота сцены подчеркивалась монохромностью задников — зеленого, розоватого, синего. Впечатление было такое, словно пространство подготовлено для танцев, для балетного представления. Более того: Таиров организовал по хореографическому принципу и весь мизансценический строй спектакля.

Ничего подобного русская драматическая сцена дотоле не знала, и такой поворот застиг врасплох критиков. Таиров же осуществил этот поворот отнюдь не импульсивно, напротив, он действовал обдуманно, с далеким прицелом, намереваясь привить артистам драмы балетную согласованность движений, красоту позы и чистоту жеста. Ничему не желая учиться ни у Станиславского, ни у Мейерхольда, он готов был многое перенять у смелых балетмейстеров и танцоров Дягилева, а также у Айседоры Дункан. И прямо заявлял, что его цель — превратить массовки в подобие кордебалета, создать «кордедраму или, вернее, кордетеатр».

Балетная форма зрелища, где центр сцены пуст и весь планшет расчищен, привлекала Таирова по нескольким причинам. Она позволяла актерам продемонстрировать пластическое мастерство: «поэзии тела» Таиров тогда (и впоследствии) придавал огромное значение. Кроме того, эстетика балетного зрелища предполагала присутствие примы-балерины и, зна-

«Принцесса Брамбилла» — каприччио по Э.-Т.-А. Гофману
1920 г.
Художник Г. Якулов



«Федра» — трагедия Ж. Расина
1922 г.
Художник А. Веснин

«Жирофле-Жирофля» — оперетта Ш. Лекока
1922 г.
Художник Г. Якулов

чит, центростремительную партитуру, ей подчиненную. Для Таирова, который всегда хотел выдвинуть в центр одну героиню — Алису Коонен, эти балетные принципы были удобны и выгодны.

Итак, первой новостью «Сакунталы» была балетность формы. Другое новшество, которое преподнес этот спектакль, состояло в локальности красок, безоттеночности сильного и звучного цвета. С легкой руки Павла Кузнецова, Таиров взял курс на чистый, звонкий, интенсивный цвет — без полутонов, без импрессионистской зыбкости, без таинственно колеблемой светотени. Каждая краска говорила полным голосом.

Оба эти принципа легко согласовались и друг с другом, и с экзотичностью пьесы. Экзотика «Сакунталы» никак не соприкасалась с социальной реальностью, окружавшей здание театра. Дела на фронтах шли скверно, русские армии отступали. Настроения в Москве господствовали унылые. А на Тверском бульваре творилось искусство, которое никакой Москвы, ни прошлой, ни нынешней, знать не знало и знать не хотело.

Чуждая модной первичности, Алиса Коонен, безраздельно властвуя на этой сцене, как будто совсем не ко времени заговорила на опаляющем языке страсти. Ее героини напоминали о натурах исключительных и цельных, «о временах простых и грубых». Они не взывали к жалости, не нуждались в сострадании. Гордые или скорбные, мятежные или обреченные, они не раздваивались, не колебались. Таировская тетива натягивалась туго, и роль Коонен летела как стрела.

Однако поначалу, в 1914—1916 годах, писал Абрам Эфрос, «таировская сцена совсем не казалась особенной. Она была в ряду многих», а эти многие «были похожи друг на друга» — все «противополагали себя старым театрам», все «искали нетронутых форм и приемов». В репертуаре Камерного театра с Шекспиром соседствовал Лабиш, с Кальдероном — Уайльд, с Гольдони — Клодель. Чересполосица художников была столь же кричащей. Вся эта пестрая пляска имен и поветрий выглядела бесцельной и случайной.

И все же Таиров исподволь готовил труппу к существенным переменам. Внимательный взгляд мог бы уловить нечто новое в праздничной театральности его ранних работ.

С момента основания Камерного театра Таиров объявил линию рампы «священной»: переступать эту линию и заигрывать с публикой было строжайше воспрещено. Замкнув действие в пределах сцены, режиссер начал требовать у художников не только эскиз, но и макет оформления. Макеты понадобились ему как гарантия трехмерной, объемной декорации. Ибо Таиров двигался от декорации-картины к декорации-структуре. И характерная особенность его композиций состояла в том, что чаще всего — даже и тогда, когда казались вздыбленными,— они пластались горизонтально, предлагая актерам плоские, удобные игровые площадки. Все таировские шедевры организованы по этому принципу. Редкие исключения (например, «Негр» О'Нила) только подтверждают правило. Ибо и в этих случаях вертикали взмывают ввысь только по бокам сцены, оставляя середину планшета свободной.

Это правило соблюла и Александра Экстер, которая впервые сотрудничала с Таировым в постановке трагедии Иннокентия Анненского «Фамира-кифаред» (1916). Правда, Экстер «сломала» планшет, но сломала так, что выгодные для группировок менад и сатиров горизонтальные ступени распростерлись во всю ширину сцены. Вопреки сумрачной фатальности пьесы, Экстер придала кубистической декорации гордую монолитность, причем абстрактные формы воспринимались как узнаваемый пейзаж: синие конусы напоминали кипарисы, синие кубы — нагромождение скал. Костюмировка сохраняла «эллинский колорит», но хитоны, пеплосы и хламиды (малиново-красные у менад) едва прикрывали нагие тела актеров и актрис. Как и в «Сакунтале», Таиров утверждал тут «принцип обнажения тела», в сущности — чисто хореографический. «Привычные для публики театральные костюмы» его не устраивали, ибо, писал он, «костюмы лучших художников современности гаснут и бесформенно виснут, когда они облекают тело актера, дробя его и мешая ему». Высвобождая тела актеров, Таиров впервые применил в «Фамире» «графический» грим: рельеф мышц подчеркивался тонкими растушеванными линиями. «Это,— писала Коонен,— дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными».

Впоследствии, несколько утрируя, критики склонны были называть Камерный театр — «театром костюмов». Это, конечно, преувеличение. Но что верно, то верно: проблема костюма, легкого или громоздкого, всегда яркого, всегда необычного, неизменно была чрезвычайно существенной и для Таирова, и для его художников.

Если в «Фамире» костюмы были, так сказать, минимальны, не столько облекали, сколько открывали тела, то костюмная сюита Экстер в «Саломее» Уайльда, напротив, массивна, громоздка. Кроме ярких тканей, Экстер применила тут тонкие металлические каркасы, обручи, даже фанеру. Ее костюмы-постройки, на первый взгляд, как будто противоречили таировскому тяготению к балетной форме спектакля. Однако сравнивая эскизы Экстер к «Саломее» (а потом — к «Ромео и Джульетте») с пышными эскизами Бакста к дягилевским балетам, приходишь к мысли, что именно здесь отправная точка исканий художницы. Бакст говорил: «Заблуждение думать, что на нейтральном фоне костюмы выигрывают. Они приобретают во сто крат бо́льшую силу на ярком фоне». Обе эти идеи — пышность, монументальность костюма и готовность поместить яркий костюм на

Алиса Коонен в роли Федры

«Опера нищих» — опера Б. Брехта и К. Вейля 1930 г. Художники В. и Г. Стенберги

ярком фоне — Экстер подхватила и преобразила. Она вплотную сомкнула костюм и фон, превратила театральный костюм в движущийся вместе с актером фрагмент архитектуры. Как ни странно, громоздкие костюмы не мешали актерам, напротив, костюмы диктовали скупой, лаконичный жест.

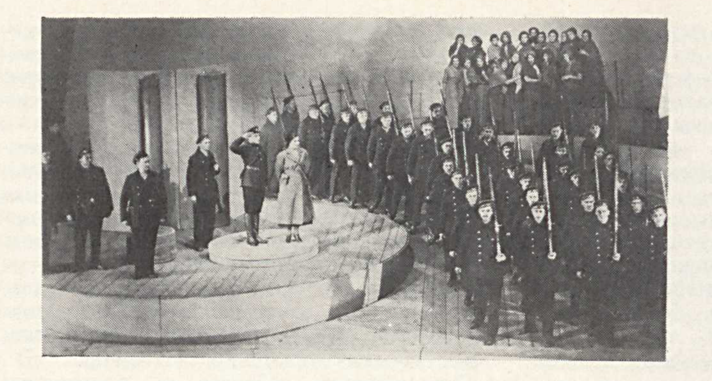
Занизив портал, вытянув вдоль линии рампы мощные ступени и воздвигнув толстостенные колонны, Экстер наглухо замкнула пространство. Колонны выпирали вперед, ступени диктовали актерам движение вниз, к авансцене. Бесшумные сдвиги красочных полотнищ создавали ощущение текучести всей картины, озаренной багряно-красными лучами света. В тесных пределах сценической площадки Таиров сухо вычерчивал свои мизансцены. Длинные копья воинов Ирода, то устремленные ввысь, то грозно накренившиеся, аккомпанировали строгому пластическому рисунку немноголюдных группировок.

Подобно поэтам-акмеистам, которые противопоставляли зыбкости символистских образов тяготение к классической ясности, блоковской «тоске и смуте» — твердую чеканку немногословного стиха, Таиров, хотя он ставил символиста Анненского, ставил пьесы Калидасы и Уайльда в переводах символиста Бальмонта, намеревался ставить "Розу и Крест" Блока, тем не менее настойчиво противился символистской манере. Он упорно продвигался от туманности прорицаний, жалоб и эмоциональных всплесков — к чистоте очертаний, звучности цвета, от невнятицы — к отчетливости, от минорности — к суровому трагизму. В центре таировского спектакля высилась фигура героини или героя, року неподвластных, готовых бросить вызов богам и судьбе.

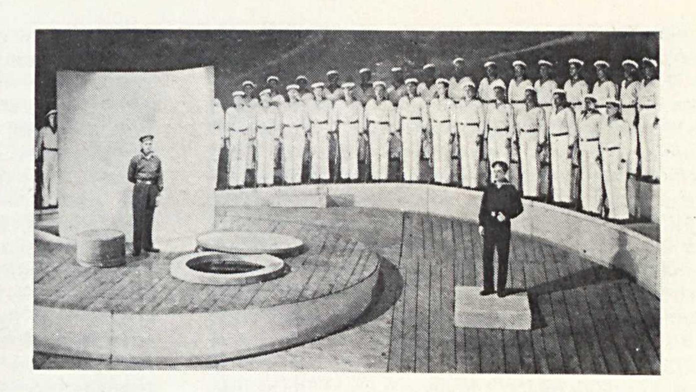
Вскоре после Октября в партере Камерного театра появились новые лица. Там по-хозяйски, весело озираясь по сторонам, располагались рабочие и солдаты. Таиров не знал, как найти общий язык с простонародьем. В принципе он полагал, что никакого специального «искусства для народа» быть не должно. «Да разве искусство — поезд со спальными вагонами для «чистой» публики и с теплушками для народа!» Его возмущала самая мысль о том, что «для народа искусство надо как-то опращивать, обкарнывать, приспособлять». Футуристы, кубисты сразу стремились поставить свое творчество на службу пропаганде и агитации. Формы спектакля-митинга, как им казалось, позволяли установить прямой контакт с вовлеченными в революцию народными массами. Но Камерный театр «шершавым языком плаката» не заговорил. «Как мы рассуждали? — вспоминал потом Таиров.— Революция разрушает старые формы искусства. Следовательно, мы — революционеры и можем идти в ногу с революцией. Это было, конечно, иллюзией, но мы искренне считали себя революционерами». Такого рода иллюзии многим кружили голову.

Народные массы, однако, меньше всего интересовались формальными экспериментами. Дожидаться, пока публика дозреет до наслаждения «самодовлеющим мастерством», труппа не могла. «Завтра» означало почти то же, что «никогда». А вопрос, в каком направлении двигаться сегодня, оставался пугающе открытым.

Решение, как это часто бывает, нашлось случайно. Ведь абсолютно немыслимо предположить, будто Таиров руководствовался какими-то дальновидными планами, когда взялся за мелодраму Скриба и Легуве «Адриенна Лекуврер». В контексте смелых исканий послереволюционных лет внешность этого спектакля выглядела огорчительно традиционной. Репутацию Таирова-новатора постановка не подтверждала, в ней не было ни сюрпризов, ни крайностей. А. Эфрос досадовал: «Борис Фердинандов,— писал он,— переоблегчил, перекудрявил» декорации, «обознался Людовиками», «попал в атмосферу другого стиля». На самом же деле, историчность спектакля вообще была более чем относительна: Таиров сознательно сообщил действию едва уловимый, словно бы выдохшийся запах истории, в сотый раз процеженной сквозь театральное сито. Но в его мизансценах, слегка пародировавших придворный этикет, в их кукольной красивости, фарфоровой холодности и тревожном ритме предчувство-



Вверху
«Наталья Тарпова» — пьеса С. Семенова
Художники
В. и Г. Стенберги



«Оптимистическая трагедия» — пьеса Вс. Вишневского 1933 г. Художник В. Рындин

могла с оптимизмом смотреть в будущее. Камерный театр окреп, завоевал зрительскую любовь. Оптимизм отчасти даже помешал Таирову: «Ромео и Джульетта» Шекспира, где Экстер продолжила смелые опыты обновления сценического костюма, была сотворена с излишне спокойной душой, размашисто, по поверхностно. Вслед за этой полуудачей пришла, однако, новая — и ошеломительная — победа. В 1915 году Осип Мандельштам, уверенный, что «опоздал на празднество Расина», печалился:

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи
При свете оплывающих свечей...

Но он не опоздал. В 1922 году поэт смог увидеть расиновскую «Федру», правда, не «в старинном многоярусном театре», не при свечах, а в тесном зальчике Камерного, освещенном чахлым электричеством. Пьеса шла в переводе Валерия Брюсова, торопливом и тяжеловесном. В данном случае этот недостаток превращался в достоинство. Ибо если основным законом «Брамбиллы» была танцевальная легкость, то основным законом таировской «Федры» стала тяжесть. На смену расточительности и мотовству ликующей арлекинады пришла экономность, чуть ли не скаредность. Голоса напряглись, жесты укрупнились. Никакого круженья, никакого мельканья, напротив, геометрически прямые линии, твердая поступь, многозначительность поз.

Внушительная архитектоника Александра Веснина имела угрожающий крен. Постройка пламенела яркостью локальных красок, будто вскрикивала громкими голосами кобальта, охры, сурика, белил. Игровые площадки, подобные плоским каменным плитам, тяжело налегли друг на друга, образуя широкие ступени, которые, снижаясь, двигались из ярко-синей глубины сцены к рампе.

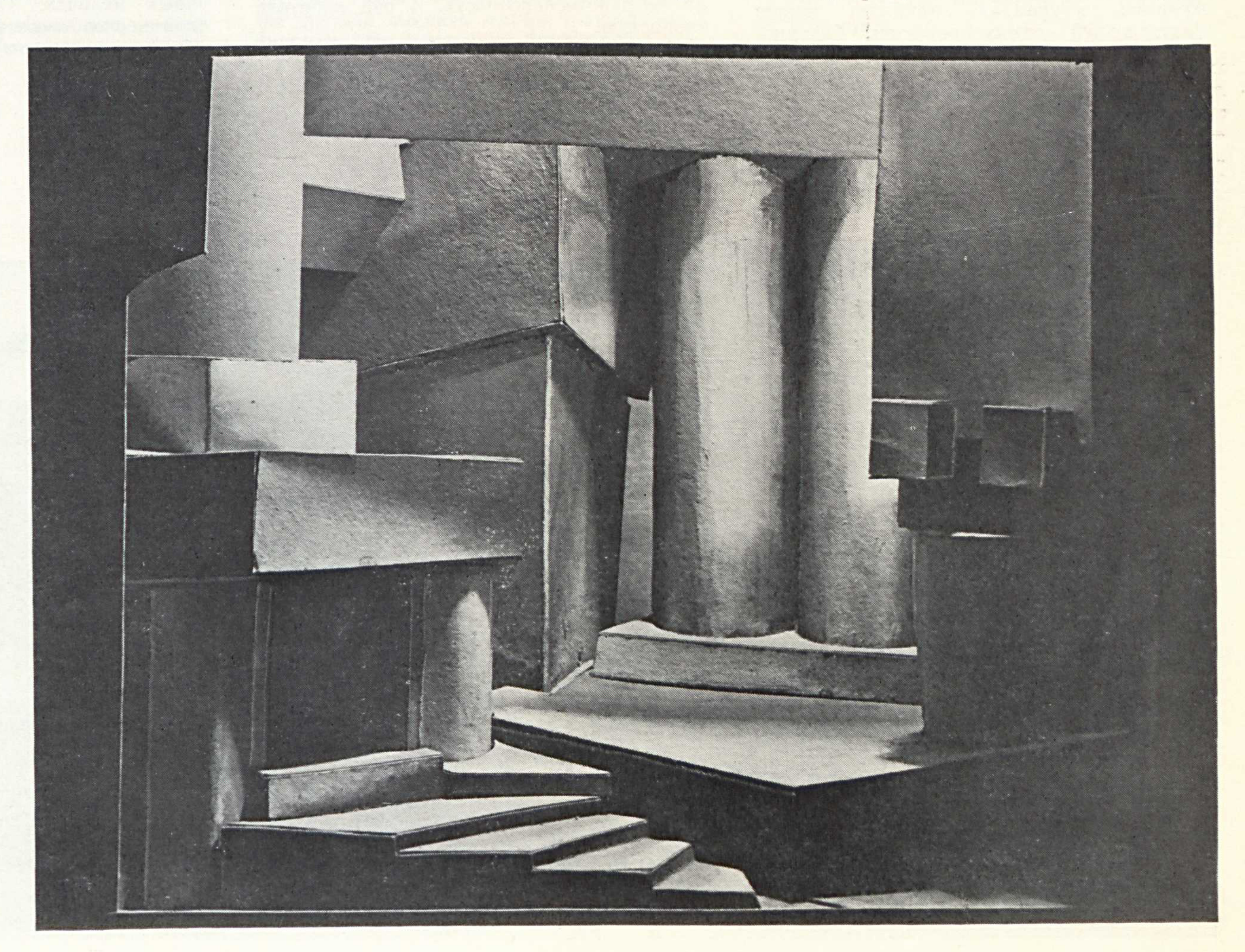
Накренив сцену, Веснин создал образ дрогнувшего, пошатнувшегося, неустойчивого, во всей его тяжеловесной монументальности мира. По наклонным каменным плитам артисты Таирова ходили на невысоких, но весьма заметных котурнах. Котурны сообщали актерской пластике особо подчеркнутое значение. Шаг обретал

валась трагедия, к которой вела Коонен Адриенну.

Таирова в этой пьесе, как и в «Фамире-кифареде», волновала возможность заявить об особых правах таланта. Он мизансценировал не столкновение честной плебейки с бесчестной знатью (и ни в коем случае не плебейку играла Коонен, ни одной плебейской ноты не было в ее монологах), а неравную борьбу одинокого художника против сплоченной бездарности власти. Речь шла о гибели дарования, по самой природе своей неспособного применяться ни к господствующим вкусам и правам, ни к какой бы то ни было общей мерке.

Вскоре после триумфа «Адриенны Лекуврер» Таиров показал «Принцессу Брамбиллу». На этот раз арлекинада анонсировалась как «каприччио по Э.-Т.-А. Гофману». Однако гофманиана, с характерной для нее путаницей фантазии и реальности, в руках Таирова выскользнула из-под покрова романтической таинственности и ринулась вперед в зажигательном ритме тарантеллы. Труппа увлеченно доказывала, что она может поспорить с любым кордебалетом. Мизансценические построения Таирова чаще всего закручивались спиралью. Круговые движения карнавальной толпы инспирировала якуловская декорация. Георгий Якулов сопутствовал Таирову более пяти лет, оформил в Камерном шесть спектаклей; по меньшей мере два из них оказались поворотными. Самым большим событием, отмеченным якуловской печатью, несомненно явилась «Брамбилла». Она была своего рода сценическим «перпетуум мобиле». Упоение игрой, способностью превращать швею в принцессу, ее нищего поклонника—в принца, похоронный марш—в бравурный танец, жажда снова и снова доказывать, что крылатая мечта стократно сильнее бескрылой действительности — составляло пафос зрелища,

Имея в репертуаре «Адриенну Лекуврер» и «Принцессу Брамбиллу», Таиров



«Федра» — трагедия Ж. Расина. 1922 г. Художник А. Веснин

событийность поступка. На котурнах трагедия уходила от Расина и гордо шествовала к Еврипиду. Однако же котурны, как ни странно это прозвучит, в то же самое время сближали спектакль и с авангардистскими исканиями 20-х годов. Поставив актеров на котурны, Таиров вынудил их работать в условиях экстремальных, ничуть не менее необычных, чем те, которые диктовали циркизация Эйзенштейна или мюзикхоллизация Фореггера. Уникальность «Федры» возникала из возбуждающей антиномии: архаика тут дышала новизной, а кубистическая форма — древностью.

Костюмы Веснина, пышные и сложные, оставляли открытыми руки и ноги актеров, нимало не сковывая их движения. Головные уборы представляли собой впечатляющие сооружения, подобные величавым шлемам, какими древние греки украшали статуи своих богов. Фигуры, благодаря этим высоким шлемам и котурнам, заметно укрупнились. Каждый персонаж стал выше ростом, соотношения между актерами и архитектоникой сцены обрели грозную согласованность: мощные фигуры в ярких одеяниях выступали на мощном и ярком фоне.

Вопрос, где же конкретно совершается действие, декорация игнорировала. Через год после премьеры, когда «Федра» была показана на гастролях Камерного театра в Париже, Жан Кокто без колебаний пригласил читателей: «Взойдем на эту великолепную яхту, накрененную под полными ветром парусами. Здесь актеры ходят на котурнах с благородным достоинством, как босые матросы по палубе корабля...» Вероятно, критик Габриэль Буасси лучше, чем Кокто, понял замысел Таирова. Буасси писал, что персонажи «находятся между небом и землей», среди форм «легендарной архитектуры». И когда смотришь этот спектакль, тогда, «минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно оказываешься лицом к лицу с мифом».

Премьера «Федры» состоялась 8 февраля 1922 года — то есть всего двадцатью днями раньше премьеры вахтанговской «Принцессы Турандот». Между этими двумя премьерами проходит глубокая трещина социального сдвига. По мироощущению «Федра» целиком принадлежит суровой поре гражданской войны; это последний спектакль времен военного коммунизма. «Турандот» начинает новую фазу, в ней сфокусировались большие ожидания, сопряженные с переходом к нэпу.

Нэп на театре начинался легкомысленно. Беспечность окрашивала и таировскую «Жирофле-Жирофля»: музыка Шарля Лекока звучала шаловливо. Якулов же сократил глубину сцены, установил невдалеке от рампы нечто вроде второго, уменьшенного, портала, соорудил справа и слева от центра невысокие, легкие лесенки, и все представление обрело откровенно эстрадный характер. Тут не было ничего схожего с закрученными спиралью мизансценами «Брамбиллы». Мизансцены «Жирофля» раскрывались, как веера, и развертывались фронтально, парадом. «Брамбилла» таинственно извивалась, погружалась в ночную тьму, озаряемую только горящими факелами, «Жирофля» не знала никаких тайн и в солнечном дневном свете предлагала публике забавное, чуть фривольное ревю.

Успех был большой, но какой-то неосновательный. Таирова все чаще упрекали в отдаленности от актуальной проблематики, в эстетизме и даже в «музейности». Ему ставили в пример и в укор злободневный театр Мейерхольда. Раздраженный этими упреками и подстрекаемый чересчур ретивыми сподвижниками, Таиров решил дать Мейерхольду бой «на его территории». Независимо от результата, намерение было оплошное хотя бы уже потому, что линия собственно таировских исканий отклонилась в сторону.

В «Человеке, который был Четвергом», по Г. К. Честертону, Таиров вместе с А. Весниным доказывал, что и он не чужд новейшей урбанистической моды. Конструкция предлагала что угодно для души: движущийся тротуар, целых три движущихся лифта, мосты, вагонетки. Вспыхивали и гасли огни световых реклам. Но москвичи все это уже видели и совсем недавно — в спектакле театра Революции «Озеро Люль». Праздный, в сущности, вопрос, кто первый придумал движущиеся лифты и тротуары, дебатировался долго и пылко. Между тем существенно было другое: «Четверг», в отличие от «Озера Люль», успеха не имел.

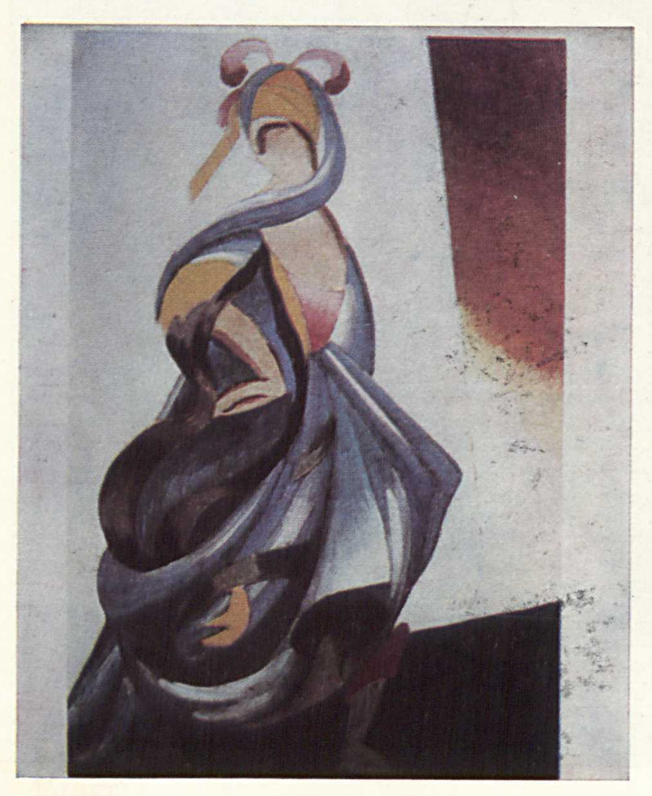
Иначе и быть не могло. Вытянувшись вверх и закрыв собою все зеркало сцены, машинерия Веснина вытолкнула актеров на передний краешек планшета. Тут, возле рампы, они дополняли собой конструкцию, ей служили и подтверждали ее работоспособность. А она работала вхолостую.

Полемика с Мейерхольдом, с его «Лесом», ощущалась и в «Грозе», которую Таиров поставил, отзываясь на клич Луначарского «Назад к Островскому!» Риск тут, конечно, был, и немалый. Камерный театр дотоле ни разу не сыграл ни одной пьесы из русской жизни. «На подмостках театра,— писал С. Мокульский,— дефилировали индусы, иудеи, греки, испанцы, итальянцы, французы, англичане: все, кроме русских». Первой попыткой попробовать силы в русском репертуаре стала драма, где русский быт замешан особенно круто. Вместе с художниками режиссер на этот раз попытался освободить конструкцию от малейшего намека на техницизм и придать ей патриархальную основательность. Обычно конструкция имитировала металл и хотела казаться ажурной, тут она гордилась красотой и тяжеловесностью бревенчатых срубов. Спектакль вышел грузный, и Таиров, по свидетельству Коонен, остался «Грозой» недоволен. Видимо, главное событие, сопряженное с «Грозой», состоит в том, что в ней дебютировали братья Владимир и Георгий Стенберги.

Значение Стенбергов в истории Камерного театра доныне остается недооцененным. А ведь начиная с 1924 года установилась — почти на целое десятилетие, почти безраздельная — монополия Стенбергов. Опираясь на опыт своих предшественников, развивая их находки и додумывая их догадки, Стенберги вместе с Таировым сумели найти сценические формы, диктуемые переменами социального климата и новыми духовными запросами аудитории.

В год, когда Стенберги пришли в Камерный, Таиров говорил: «Каждая эпоха имеет свой пафос. Пафос современности — простота». В его устах эти слова прозвучали чуть ли не парадоксом. Но в них была честная правда таировских намерений. Таиров все чаще упоминал о «конкретном реализме». Затем у него нашлось новое, более точное определение — «структурный реализм». Возникло оно именно в пору совместной со Стенбергами работы.

Стенберги вернули Камерному театру вкус к определенности места и времени действия. Их суховато-геометрическая манера сочетала необходимую Таирову обобщенность формы с конкретным указанием адреса и даты. Не погрязая в бытовых мелочах, Стенберги освобождали сценическое пространство, но так или



Эскиз костюма Джульетты к трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» 1921 г. Художник А. Экстер

«День и ночь» — оперетта Ш. Лекока 1926 г. Художники В. и Г. Стенберги

иначе устанавливали в его пределах ясные опознавательные знаки. Конструктивистскую декорацию Стенберги обуздали и укротили. В их руках она утратила дробность, превратилась в пружинящий каркас, если угодно — в упругий корсет, сообщающий действию гибкость и выправку, элегантность и грацию.

Основные черты «структурного реализма» впервые проступили в о'ниловских спектаклях Таирова. Эти постановки были крупными событиями не только в жизни Таирова и О'Нила, но и в истории сценического искусства: подлинной театральной родиной О'Нила явилась Москва, на Тверском бульваре его поняли раньше и лучше, чем на Бродвее. Тугое сплетение социальных, эмоциональных и физиологических мотивов, свойственное театру О'Нила, подсказало Таирову более экономные формы спектакля, а лучшей актрисе Камерного театра — новые средства выразительности.

Раньше героини Коонен, едва ступив на подмостки, освобождались из-под власти низменной прозы бытия. В «Любви под вязами» низменная проза впервые была воспринята как топливо, подкинутое в огонь вожделения, как сила, провоцирующая страсть. Сменив котурны Федры на туфли с низким каблуком, пышные театральные одеяния — на глухое темное платье фермерши и на длинную ночную рубашку, открывающую шею и голые руки, Коонен в роли Эбби играла молодую женщину, чья жизнь полностью замкнута в пределах фермы. Двухэтажная деревянная конструкция Стенбергов представляла собой помещение, наглухо изолированное от живой природы. Ни шелеста листвы, ни ветра, ни птиц обитатели фермы-клетки не слышали.

В «Негре», согласно ремарке О'Нила, действие начинается «на стыке двух улиц, белой и черной». Стенберги обозначили этот стык мощным параллельным движением нескольких вертикальных объемов. Характерные для «Любви под вязами» распластанность и замкнутость сменились в «Негре» нью-йоркской «небоскребной» высотностью и распахнутостью. В структуре спектакля заметно было влияние «трагической геометрии» Крэга, и сценография стала поистине действенной. В соответствии с крэговскими принципами была разработана и сложная световая партитура.

Сходные перемены совершались в конце 20-х годов и в музыкальных спектаклях Камерного театра — они становились проще, экономнее, энергичнее. Взамен кабаретного шика и блеска вчерашней «Жирофля», оперетта Лекока «День и ночь» гордилась спортивной выправкой, акробатической ловкостью исполнителей, свежестью веселых танцев, которые поставила Наталья Глан. Другая оперетта, «Сирокко» Л. Половинкина, радовала глаз стерильной опрятностью и элегантной простотой пространственных очертаний. Накопец, в «Опере нищих» (по «Трехгрошовой опере» Брехта—Вейля) первое знакомство советской аудитории с Брехтом приблизило театр вплотную к злобе дня — эксцентрика и бурлеск обрели воинственную запальчивость политической сатиры.

Таиров понимал, что пришла пора вывести на сцену Камерного театра своих сограждан и современников. Однако первый блин вышел у него комом. Принимаясь за инсценировку нашумевшего, а ныне совершенно забытого романа Сергея Семенова «Наталья Тарпова», режиссер вдруг отважился пересечь линию рампы, вчера еще «священную» для него. Если бы не этот неожиданный шаг, который имел большие последствия, «Наталью Тарпову» не стоило бы и вспоминать. Но шаг был сделан и ясно осознан. На трибуну, установленную в центре авансцены, один за другим поочередно выходили персонажи спектакля, обращаясь в публику с горячими, то саркастическими, то патетическими, речами и пытаясь завоевать симпатии зрителей. Тщетно: этот публицистический прием не в силах был высвободить героев из банальной ситуации любовного треугольника.

Неудача «Тарповой» не охладила Таирова. Он упорно искал пьесы, в которых предугадывал нечто родственное духу и стилю Камерного театра. На помощь и на смену Стенбергам пришел молодой Вадим Рындин. В конце концов Таиров нашел то, что искал.— «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского.

Прошлое в пьесе Вишневского обращалось к современности голосами двух ведущих старшин. Со сцены прямо в зрительный зал, свободно пересекая линию рампы, их устами говорила сама История. Прием, безуспешно опробованный Таировым в «Наталье Тарповой», работал здесь безотказно. Матросский полк вышел на сцену Камерного театра браво и дружно, сияя белизной новеньких форменных гимнастерок, чтобы затем так же дружно сменить их на традиционные бушлаты. На ленточках бескозырок сверкали золотом имена кораблей. Воинский строй ритуально разворачивался в марше и каменно замирал по стойке смирно. Синхронность и статуарная четкость этих эволюций были наглядной альтернативой кишению и бурлению массовок «героико-революционного спектакля», которые любовно организовали Алексей Попов, Алексей Дикий, Илья Судаков.

Таиров отменил ералаш и подчинил массовку геометрии. Геометрия матросского строя определяла все правила игры. Как только строй нарушался, возникало чувство тревоги, как только строй распадался, становилось страшно. Движения полка чаще всего чертили по планшету строгие полукружия, иногда — строгие прямые линии.

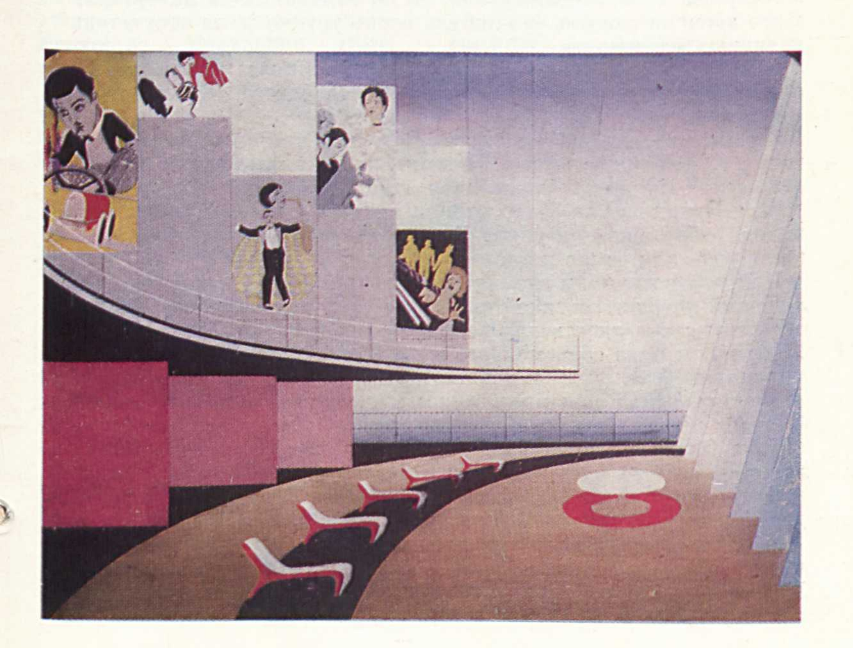
Художник Вадим Рындин, развивая стенберговские идеи, организовал лаконичную и емкую пластическую структуру: в центре — круглая впадина-воронка, над ней — трехъярусная дорога, спиралью уходящая к горизонту, под высокое небо, где плывут облака.

Комиссар — Алиса Коонен, чьи обуреваемые страстью героини прежде восставали против любой нормы и формы, на этот раз с такой же страстью и великой изобретательностью дальновидного политика защищала порядок и регламент, готовая, пусть даже ценой собственной гибели, превозмочь анархию и утвердить волю партии.

«Оптимистическая трагедия» знаменовала собой завершение двадцатилетних исканий, она была вершиной, достигнутой в результате долгого и трудного подъема. Таировский «структурный реализм» она вводила в широкий контекст новых стилистических исканий.

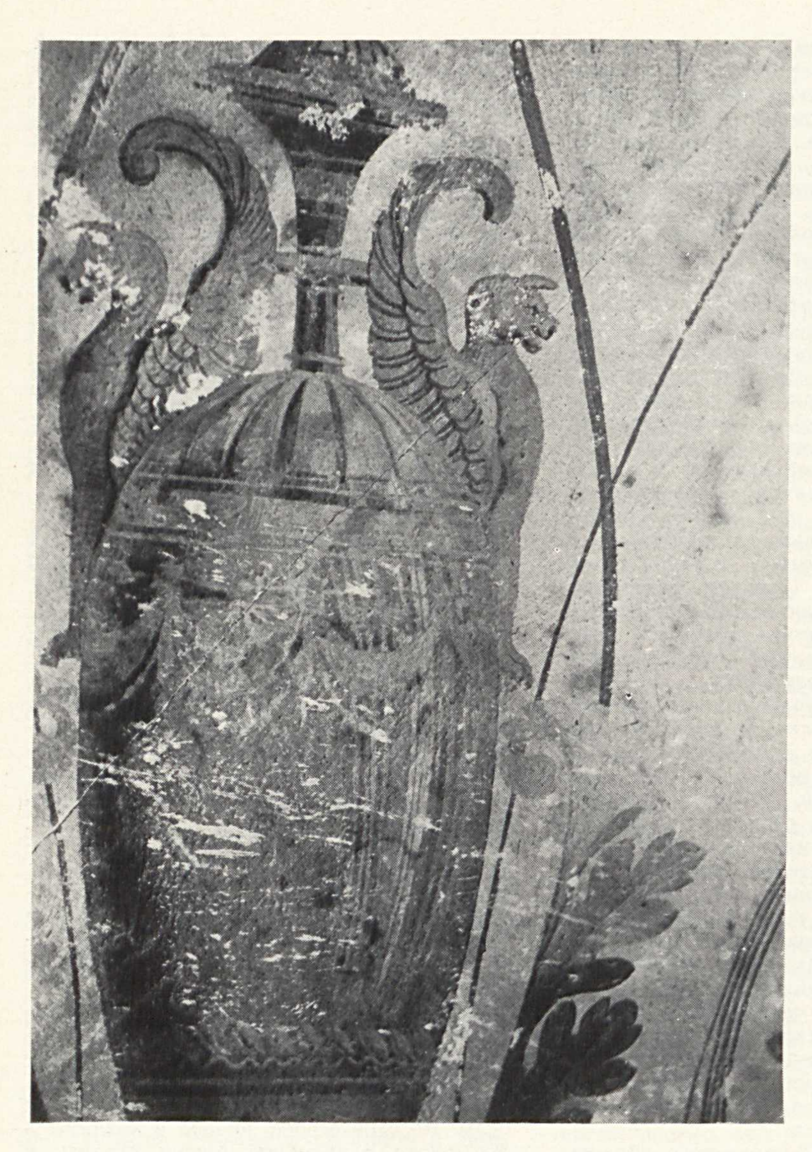
Впереди простирался трудный путь, предстояли такие свершения, как «Мадам Бовари» по Флоберу, «Чайка» Чехова, «Без вины виноватые» Островского, «Старик» Горького. Поджидали и бури, и беды. Но свое особое, видное и значительное место в духовной жизни страны, в мировом сценическом искусстве театр Таирова занял уже навсегда.

Отблески таировского огня то и дело вспыхивают поныне в работах таких несхожих мастеров, как Г. Товстоногов, М. Туманишвили, М. Захаров, Л. Хейфец, Э. Тооминг, Й. Вайткус; опыт плеяды художников Камерного театра явственно ощутим в современной сценографии В. Левенталя, Э. Корчагина, М. Китаева, О. Шейнциса.



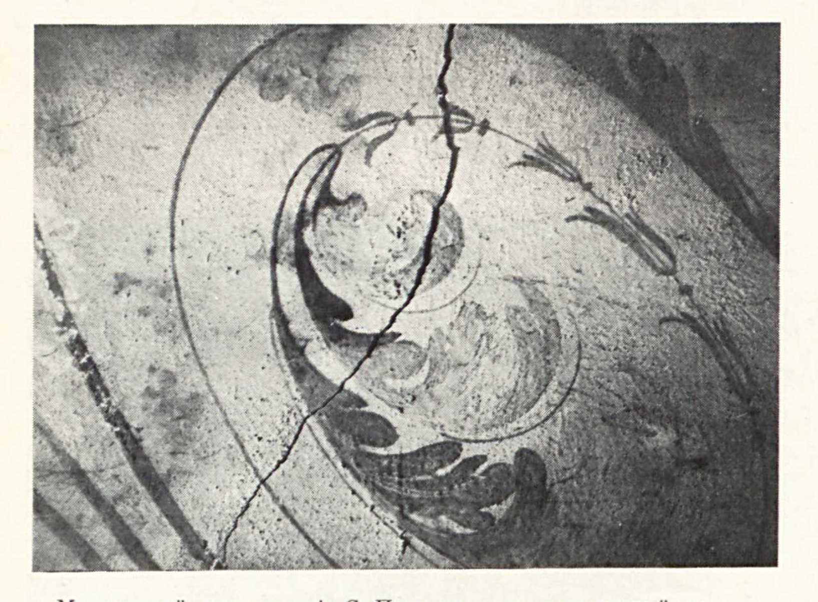
«Сирокко» — оперетта
Л. Половинкина
1928 г.
Эскиз В. и Г. Стенбергов

«Покрывало Пьеретты» — пантомима А. Шницлера и Э. Дональи
2-я редакция спектакля в Камерном театре
1916 г.
Эскиз костюма Пьеретты Веры Мухиной



Плафон Камерного театра

Елена Степанова



Московский театр им. А. С. Пушкина, расположенный на Тверском бульваре, 23, включает в свой объем старинный особняк XVIII века. Впервые идея использовать старинный особняк под театр пришла в голову режиссеру Александру Таирову, занимавшемуся в 1914 году поисками помещения для своей молодой труппы. «...Мы знали, что в старинных барских особняках всегда есть зал, где давались балы, концерты и домашние спектакли», — вспоминала Алиса Коонен. Так бродили они по Тверскому бульвару, но их преследовали неудачи. «...мое внимание еще раньше привлекал здесь один особняк с красивой дверью черного дерева, Дом казался пустынным и таинственным. Таиров, оглядев особняк, согласился со мной, что в нем «что-то есть». И, подойдя к двери, решительно позвонил». Возвратившись, Таиров рассказал: «Таинственный особняк принадлежал трем братьям Паршиным. Четыре зала, идущие анфиладой, не годятся, чтобы сделать театр, ломать их грешно. Но есть возможность пристроить к ним небольшой зрительный зал и сцену. Само здание просто создано для театра,— восхищался Таиров,— описывая белые мраморные стены и живопись на потолках».

Проект перестройки особняка в 1914 году выполнил архитектор Морозов. Анфилада залов фойе пришла в ветхость и негодность. Залы потеряли свое прежнее очарование, и только опытный глаз мог угадать в них приметы и приемы старинной архитектуры.

В 1980 году в связи с реконструкцией здания театра были начаты реставрационные работы в фойе залов второго этажа. Результаты реставрации, которая закончилась в 1984 году, превзошли все ожидания. Во всем блеске предстал пространственный замысел архитекторов. Все в уникальном ансамбле удивляло: стены и потолки искусственного мрамора различных тонировок, тонко пролепленная лепнина потолков и карнизов, росписи потолков, зеркальные резные позолоченные двери.

Однако этот уникальный памятник архитектуры сохранил для нас гораздо больше, чем смогли показать реставраторы. Отреставрированная роспись потолка последнего, четвертого зала анфилады скрывала более раннюю роспись, которая заслуживает особого внимания. Роспись эта никогда не подновлялась и не реставрировалась, а следовательно, сохранила в неизменности свой первоначальный рисунок и цвет.

На открывшемся фрагменте этого более раннего потолка сохранилась живопись. По площади она была невелика, всего 10 квадратных метров. Старый потолок был плоским. Судя по сохранившемуся фрагменту рисунка, роспись была единой для всего зала. Подвешивая цилиндрический свод к существующим конструкциям, архитектор не тронул его роспись. По сохранившемуся фрагменту росписи размером 5×2 метра можно судить о росписи двух углов плафона. Сохранившийся фрагмент позволяет составить представление об общей композиции плафона. Плафон имел центричную композицию. Каждая из двух сохранившихся диагоналей включала две разные по форме и размеру вазы, шедшие одна за другой. Вокруг ваз сохранился рисунок из завитков акантовых листьев и цветов. Между диагоналями, по центру короткой стороны зала на потолке также размещалась ваза в обрамлении колосьев и акантовых листьев.

Основной темой растительного орнамента служит акантовый лист, который размещается в кульминационных точках на завитках и переплетениях, образующих чисто условные лианы, создающие легкую графичную паутину на плафоне.

Между двумя диагоналями на фрагменте росписи располагается ваза-кувшин с высокой декоративной ручкой. С двух сторон ваза обрамлена букетом из акантовых листьев и пшеничных колосьев, букеты завершаются тюльпанами.

Необычайно богато и цветовое решение росписи фрагмента плафона. Живопись располагается не на белом, а на светло-пепельном фоне. Вазы, большая и малая, выполнены синим кобальтом, вазы соседней диагонали — изумрудно-зеленые, используется золотистая охра, ею выделены детали ваз: ручки — крылатые собаки и орнаментальные украшения. Ярко и сочно по цвету решены обрамляющие вазы акантовые листья. Умело варьируя силу тона и яркость, художник нашел гармоничное развитие спиралей и создал соподчиненность последних. В композиции росписи аканты верхних спиралей выполнены в пастельных тонах, что смягчило контрасты, собрало и объединило сходящиеся к центру диагонали, в то время как цвет акантовых листьев нижних спиралей доведен до полной силы звучания. От насыщенно изумрудных он доходит до пылающего огненного кадмия красного в центре завитка. Завершает диагональ пышный букет малой вазы. Это осенний букет садовых цветов. В нем огромные, махровые георгины, нежно-голубые и пурпурные, над ними — нежные листья и бутоны шиповника и тонкая травка декоративной спаржи, которая как бы растворяет границу между полем плафона и букетом..

Есть основания сделать вывод о различном решении росписей на длинных и коротких сторонах плафона.

Очевидно, что наша живопись относится либо к началу 1800-х годов, при отделке интерьеров генерал-майором И. Ф. Дмитриевым-Мамоновым, то есть в раннеампирный период, который в Москве практически не сохранился, что делает эту живопись особенно ценной, либо к 1820—1821 годам, при отделке коллежской асессоршей Е. А. Ладыженской; но об изменениях в интерьерах этого времени сказать что-нибудь очень трудно из-за отсутствия архивных материалов.

Самым близким аналогом данной росписи оказалась роспись позднеампирного периода на улице Володарского, 16, в доме Клоповской.

Знакомясь с росписями других потолков на улице Володарского, 16, мы также встречаем темы, аналогичные темам росписей театра Пушкина. Вполне вероятно, что живопись потолка театра Пушкина как более ранняя явилась примером для художников, работавших на улице Володарского, 16. Возможно, что здесь работали те же мастера.

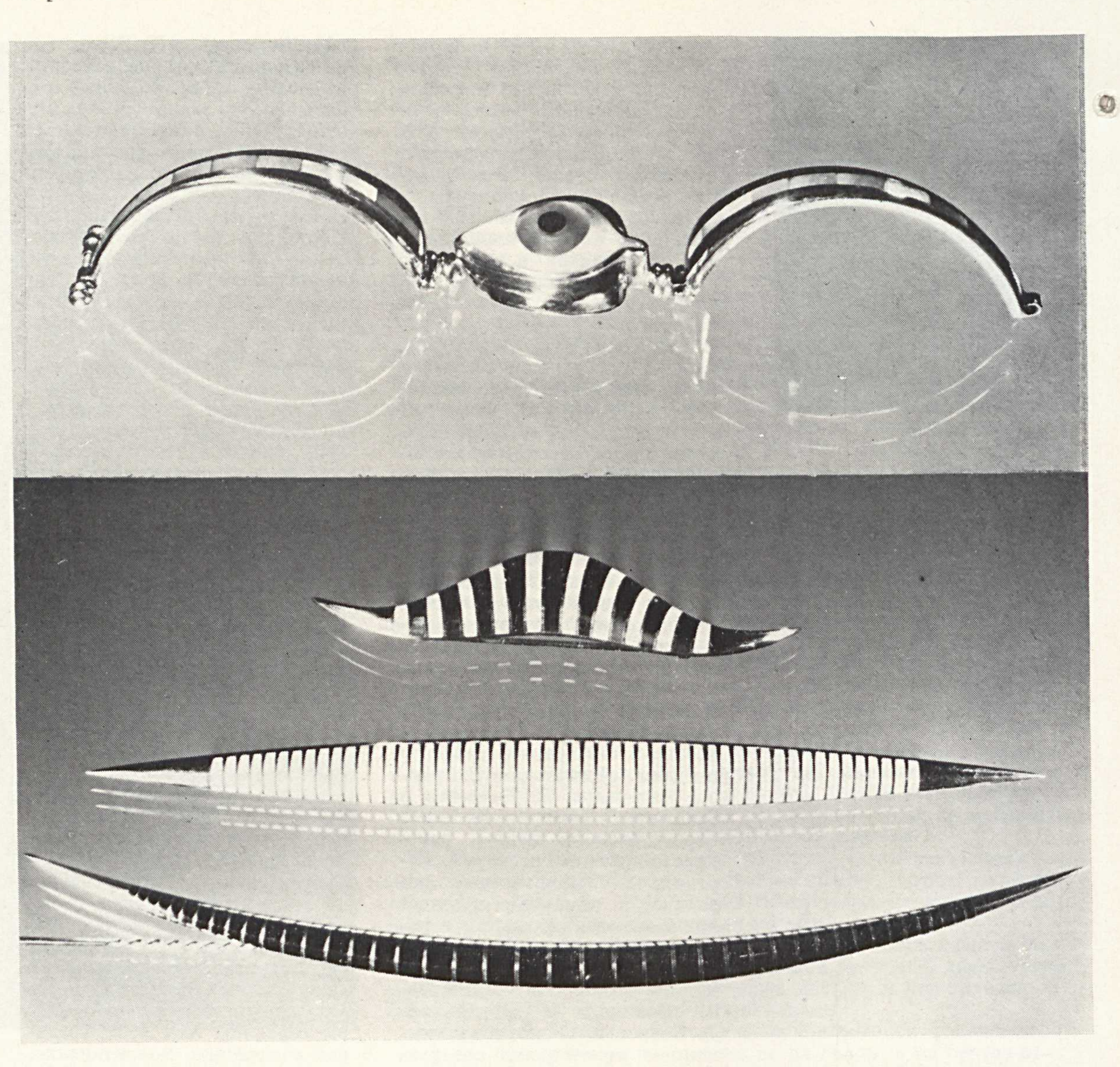
При реконструкции здания встал вопрос о том, какое из двух решений потолка гостиной следовало оставить. Потолок 1850-х годов стилистически отвечал решению остальных залов анфилады. На гладком поле современного потолка предлагалось собрать подлинные фрагменты и дописать заново, опираясь на колористическую гамму подлинника, два утраченных угла плафона. Вариант этот представлялся очень заманчивым автору этой статьи. Однако художники-реставраторы предложили другой вариант: собрать куски живописи на подрамник, закрыть стеклом и, закрепив в современной конструкции на высоте, удобной для восприятия зрителями, расположить в соседнем зале.

К сожалению, в настоящее время ни один из вариантов не нашел еще своего воплощения, и уникальная живопись начала XIX века лежит на чердаке театра им. А. С. Пушкина и может погибнуть, так и не представ перед зрителями.

Книга «Русский интерьер XIX века», написанная известными ленинградскими учеными И. А. Бартеневым и В. Н. Батажковой, относится к числу трудов, открывающих нам новые пласты в истории отечественного искусства. Появление этого издания является своего рода итогом не только изысканий авторов, но и работ последних лет, посвященных интерьеру, которые принадлежат перу Е. Кириченко, А. Кучумова и других исследователей. Ценное качество книги состоит в том, что авторы, не выходя за рамки научного и аналитического освещения вопроса, сумели донести до читателя, пожалуй, самое главное — художественную сущность русского интерьера XIX века на всех этапах его эволюции.
Художественный интерьер, который создавался русскими зодчими, осмысляется в контексте исторического и культурного развития России. Предваряя рассмотрение специфических форм интерьера, И. А. Бартенев и В. Н. Батажкова сжато и вместе с тем конкретно и ярко набрасывают основные линии сложных социально-политических процессов, определивших своеобразие XIX столетия. Авторы показывают, что исключительные достижения всей русской культуры, и архитектуры в частности, нашли свое многогранное и яркое воплощение в искусстве интерьера, синтетически вобравшего в себя другие виды искусства.
Книга состоит из шести глав, каждая из которых охватывает определенный период развития интерьера XIX века, выявленный в определенной системе художественных взаимоотношений между искусством и архитектурой, скульптурой, живописью и различными видами декоративного искусства.
Первая глава посвящена классицизму начала века. Здесь авторы развернули картину формирования интерьеров романтического Михайловского замка, главенствующую роль в отделке которого играл В. Бренна. Рядом с ними предстают интерьеры Гатчинского дворца в той трактовке, какую им дали А. Ринальди и В. Бренна. Интерьеры Д. Кваренги в Смольном, залы и гостиные Строгановского дворца, декорированные по проекту А. Воронихина. Удивительные парадные и интимные помещения Павловского дворца, в котором как бы соревнуются вкус, мера и изящество таких зодчих, как Ч. Камерон, В. Бренна, А. Воронихин, Д. Кваренги. С должным вниманием рассмотрены интерьеры, созданные А. Захаровым, Тома де Томоном. Уже в этой главе явственно видна особенность, присущая именно этой книге,— четкая методологическая установка. Только богатый исследовательский опыт, широкая эрудированность, умение увидеть главное в архитектуре интерьера и показать последовательную взаимосвязь всех его элементов позволили авторам провести столь тонкий стилистический и структурный анализ такого сложного явления, каким является интерьер. Именно благодаря этому интерьер ощущается в книге как целостное произведение, а не рассыпается на отдельные дробные элементы. И поэтому удается донести до читателя взаимосвязанность всех этапов развития русского интерьера XIX века, их «перетекания» одного в другой, устойчивость определенных традиций на протяжении целого столетия.
Вторая глава книги посвящена интерьеру высокого классицизма. Здесь речь идет о тех архитектурных сооружениях, которые появились после 1812 года и создавались в Москве и Петербурге до начала 1840 года. Это самая большая глава книги, что вполне закономерно: в это время в Москве работали О. Бове, Д. Жилярди, А. Григорьев, а в Петербурге — К. Росси, В. Стасов, А. Михайлов. С большой подробностью авторы рассматривают интерьеры, созданные В. Стасовым. Как известно, о В. Стасове имеется немало трудов, но именно в этой книге перед нами встает творческий облик В. Стасова как мастера художественного интерьера. Авторы интересно показали и своеобразие почерка К. Росси как создателя интерьеров, четкость и полноту выполнения его замыслов. Умение по-новому осмыслить и подать материал, казалось бы, много раз описанный,— одна из сильных сторон настоящего труда.
В книге дана целая панорама тогдашних интерьеров, оформление которых представляет художественную ценность. Это официальные учреждения, министерства, богатые городские особняки и дворцы, загородные поместья. Раскрыть подлинное существование этих интерьеров помогают приводимые репродукции с картин, акварелей, рисунков различных художников, запечатлевших интерьеры в пору их реального существования во всей полноте художественной и бытовой обстановки. Читатели входят в дворцовые залы и в кабинет архитектора А. Брюллова, в комнату барского дома и в гостиную, где собралось семейство известного скульптора Ф. Толстого. Всюду внимание авторов привлекали не только архитектура и обстановка, но и человек в интерьере как мера его функциональной целесообразности и как выражение тех эстетических принципов, которыми руководствовались люди XIX столетия.
Третья глава, хотя и меньшая по объему, но столь же насыщенная по материалу, озаглавлена «Историзм». В ней авторы рассматривают всю палитру декоративных приемов, которую использовали архитекторы середины XIX века, создавая готические, мавританские, помпеянские, ренессансные, барочные, русско-византийские и иные интерьеры. Причем рассматриваются эти разнообразные стилистические ответвления не только на примерах крупных архитектурных построек, но и на более мелких памятниках. При этом читатель убеждается в исключительно высокой художественной культуре мастеров того времени, благодаря которой они могли формировать столь сложные по своему убранству помещения и добиваться их единства и выразительности.
Четвертая глава носит неожиданное, но совершенно справедливое наименование «Смешение стилей». В ней показано, как применение различных стилистических форм привело в последней трети XIX и начале XX века к «возникновению какой-то «средней», «межстильной» архитектуры». Разбирая архитектуру интерьеров этого периода, отделку стен, дверей, потолков, полов, предметы меблировки, осветительную арматуру, используя различного рода материалы, авторы, по существу, дают ключ к пониманию целого пласта интерьеров, которые долгое время оставались вне поля зрения исследователей, что явилось пробелом в наших знаниях по истории отечественного искусства.
Пятая глава с такой же достаточной определенностью, как и четвертая, раскрывается в ее названии «Традиционализм». На основе документального и изобразительного материала И. А. Бартенев и В. Н. Батажкова прослеживают, как стилистические черты классицизма, которые во многих случаях не устояли перед потоком исторических стилей, продолжали сохраняться в интерьере.
Последняя глава посвящена архитектуре неоклассицизма и модерна. В интерьерах неоклассицизма, созданных по проектам И. Фомина, В. Щуко, А. Таманяна, И. Жолтовского, А. Щусева, традиции русского классицизма претворились в произведениях исключительно высокого совершенства, которые сразу же обрели значение образцов и стали хрестоматийными. Не менее интересными были поиски русских архитекторов в создании столь самобытного стиля в интерьере, каким явился модерн. Достаточно назвать Ф. Лидваля в Ленинграде и Ф. Шехтеля в Москве, чтобы прочувствовать специфику острооригинальных решений, которые предложили эти и другие зодчие начала XX века, обладавшие исключительно профессиональным мастерством и культурой.
Особенность книги «Русский интерьер XIX века» заключается в том, что в ней тесно сплавлены изыскания авторов в архивах, данные, почерпнутые в обширном круге публикаций и изданий, и более всего точный художественный анализ интерьеров XIX века, который затрагивает все типы зданий и все разновидности помещений. В тесной связи с текстом подобран и иллюстративный материал. Многочисленные фотографии «натуры» существующих интерьеров в дворцах-музеях и зданиях, в воспроизведении акварелей и живописных полотен, съемки отдельных уголков, залов и комнат в историко-бытовых и литературных музеях — все это сливается во впечатляющую яркую картину, в которой русский интерьер XIX века предстает как явление не только отечественной культуры, но и как весомая часть всего европейского и мирового искусства своего времени.
Следует отметить и работу художника-оформителя книги Е. Большакова, сделавшего макет с большим вкусом и тактом.
В изданиях такого рода необходимо иметь и именной указатель, и указатель интерьеров и памятников архитектуры, что помогает более интенсивному освоению столь богатого материала.
Вскоре после выхода книга стала библиографической редкостью. Поэтому издательству и книготорговым организациям надо принять все меры к тому, чтобы появилось новое издание со значительно большим числом иллюстраций и подробным справочным аппаратом.
Эпиграфом для своей книги авторы избрали слова А. Герцена: «Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное, глубже опускаясь в смысл былого, раскрываем смысл будущего; глядя назад, шагаем вперед». Действительно, осмысление материала, изложенное в капитальном труде «Русский интерьер XIX века», поможет в решении многих задач, которые стоят перед художниками и архитекторами сегодня и будут возникать в последующие времена.

Д. Немчинова, А. Раскин

В последнее время «ДИ СССР» чаще стал печатать материалы, посвященные ювелирному искусству. Это объясняется тем, что данный вид творчества сейчас заметно активизировался, расширилась палитра средств, значительно возросло профессиональное исполнительское мастерство.
Но главное, произошел принципиальный скачок в творческом сознании ювелиров: от вариаций традиционных мотивов, использования известных материалов и технических приемов (что было характерно для 70-х годов) они перешли к современному пластическому мышлению, к овладению новыми материалами, к своеобычному художественному языку.
Обнаружившийся благодаря этому диапазон пластически-пространственных решений, новых образных интерпретаций миниатюрной декоративной формы раскрыл перед художниками-ювелирами широкие горизонты творчества. Субъективно — это дало возможность ювелирам почувствовать свою связь и причастность к большой семье пространственных искусств. Объективно — позволило занять заметное место на больших художественных выставках и открыло путь на международные показы и конкурсы.
В результате мы наблюдаем стремительный рост самосознания и самоутверждения художников-ювелиров (иногда даже преувеличенных, принимающих форму вызова, подобно тому как подросток доказывает свою «взрослость»).

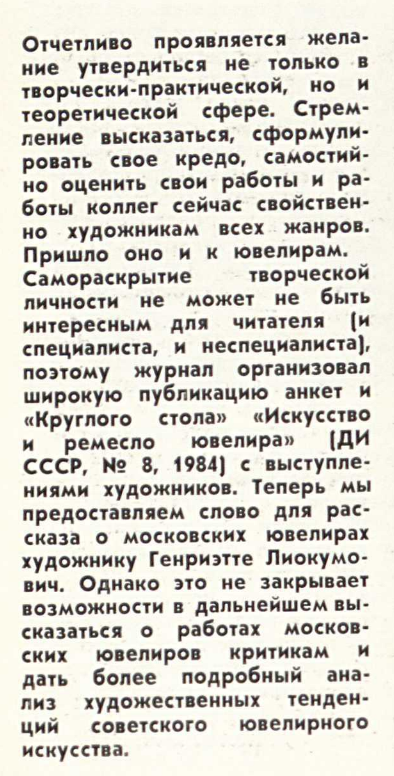


А. Васин
Браслет «Глаз»
Перламутр, металл

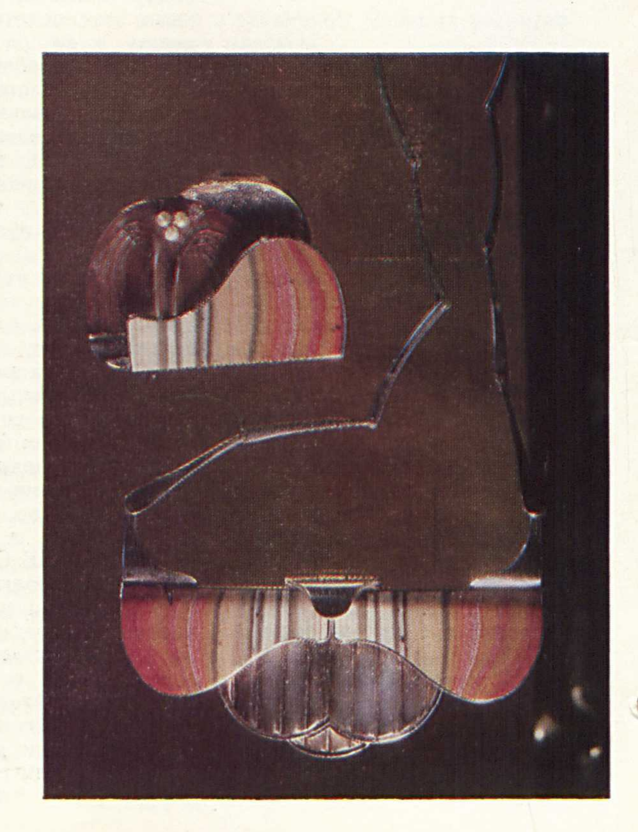
Л. Корнеев
Заколки из серии «Трансформация формы»
Металл, кость

Московские ювелиры

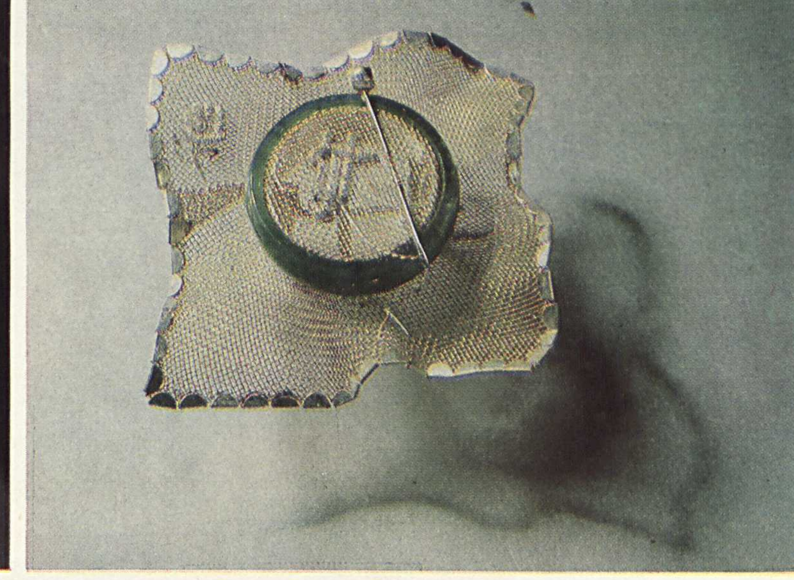
Отчетливо проявляется желание утвердиться не только в творчески-практической, но и теоретической сфере. Стремление высказаться, сформулировать свое кредо, самостийно оценить свои работы и работы коллег сейчас свойственно художникам всех жанров. Пришло оно и к ювелирам.
Самораскрытие творческой личности не может не быть интересным для читателя (и специалиста, и неспециалиста), поэтому журнал организовал широкую публикацию анкет и «Круглого стола» «Искусство и ремесло ювелира» (ДИ СССР, № 8, 1984) с выступлениями художников. Теперь мы предоставляем слово для рассказа о московских ювелирах художнику Генриэтте Лиокумович. Однако это не закрывает возможности в дальнейшем высказаться о работах московских ювелиров критикам и дать более подробный анализ художественных тенденций советского ювелирного искусства.

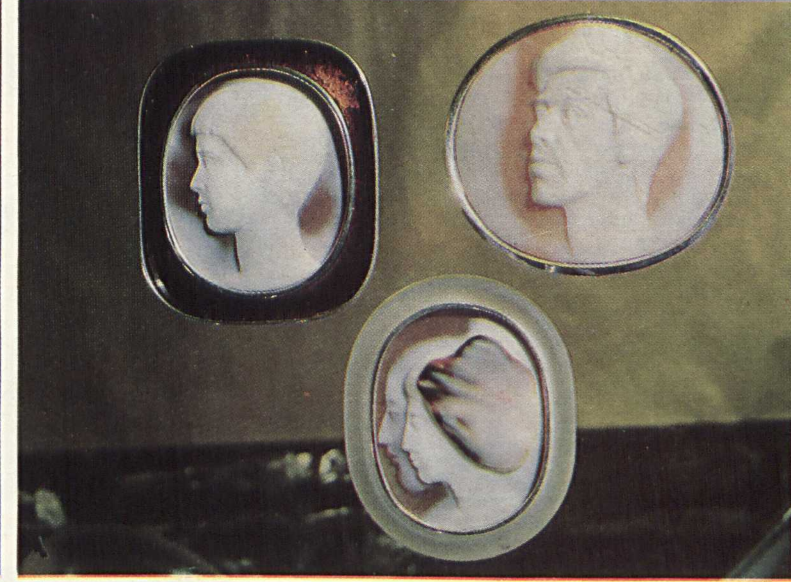


Л. Герасимова
Плакетка «Усадьба»
Горячая эмаль, латунь,



В. Афанасьев
Колье «Хорал»,
брошь «Источник»
Кремень,
перламутр, металл





Л. Ситникова
Браслет «Радость»
Нейзильбер, томпак, медь, горячая эмаль

Н. Ярошенко
Брошь «Сибирь»
Халцедон, металл

Т. Чистякова
Гарнитур
«Салют Победы»
Белый металл, аметисты, гранаты, горный хрусталь

Е. Панченко
Серьги
Металл, литье

Н. Ѓаттенбергер
Брошь
Металл

Г. Лиокумович
Камеи «Сын», «Б. Пастернак», «Единство»
Раковина, горячая эмаль, металл

На стр. 40
М. Проферансова, Б. Сысоев
Гарнитур, брошь
Горячая эмаль, металл

Р. Куликов
Булавки
Мельхиор, зеркало

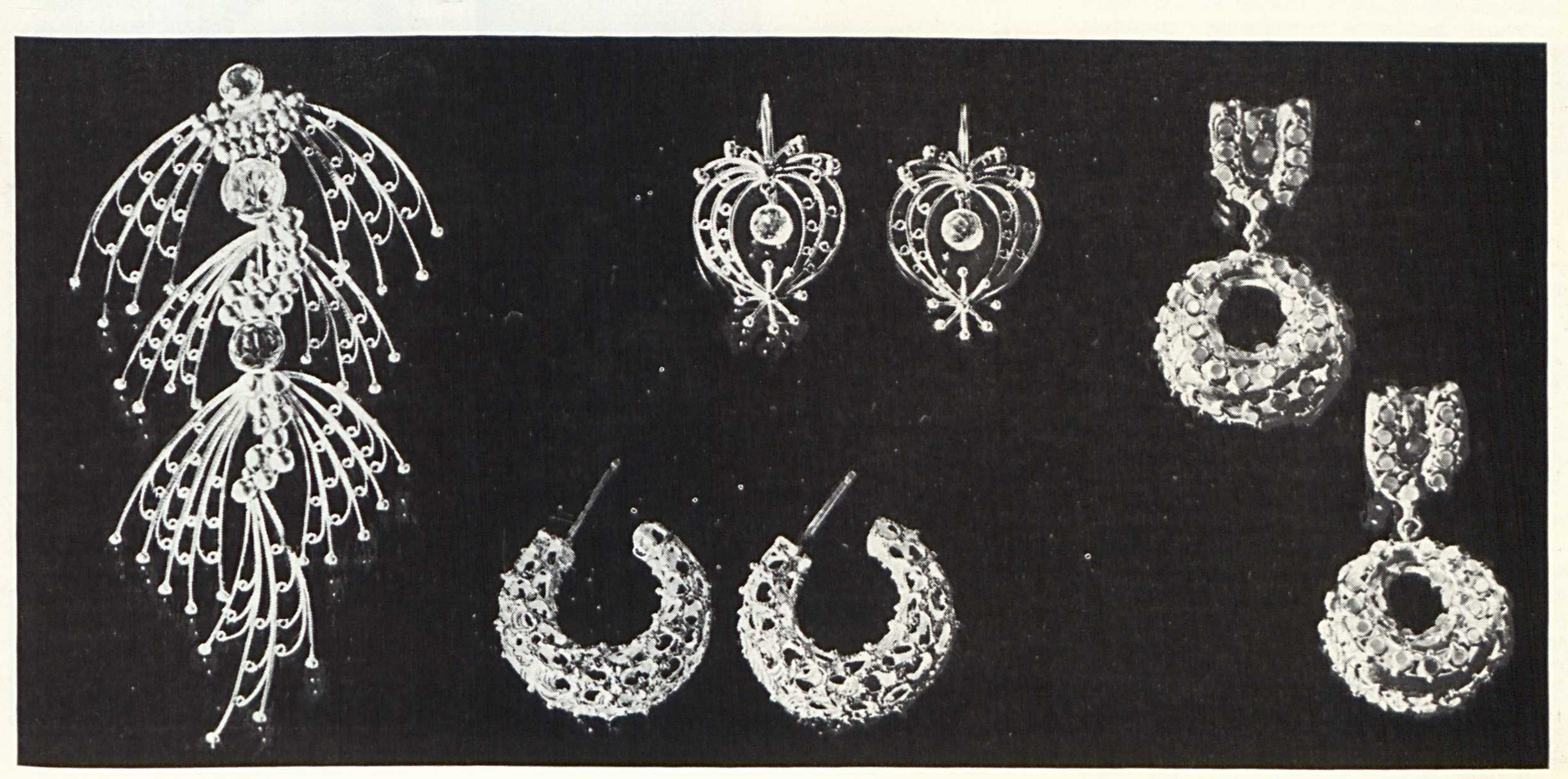
В. Тимофеев
Браслеты
Мельхиор, нефрит, оргстекло

В. Гончаров
Браслет, кольцо
Мельхиор, стекло

Г. Ленцов
Броши
Оптическое стекло, металл

Б. Остров
Печатка «Отдых»
Нержавеющая сталь

И. Бешенцева
Брошь
Аметист, мельхиор



В последние годы в среде московских художников-ювелиров сложилось общее творческое направление. Мы начали осознавать себя единым коллективом, а область, в которой работаем,— частью большого искусства. В нашем профессиональном кругу стало доброй традицией встречаться, чтобы обсуждать и решать творческие, технические и организационные вопросы. Эти встречи помогли нам найти опору своим размышлениям и исканиям. Оформилась и реализовалась идея вечеров, посвященных ювелирному искусству. Все это вместе взятое свидетельствует о серьезном становлении ювелирного искусства, наличии организованной школы московских ювелиров, органически включающей все разнообразие талантов, составляющих ее единство. Почувствовав социальный заказ времени, мы, художники-ювелиры, решили, наконец, организовать во «Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства» выставку.

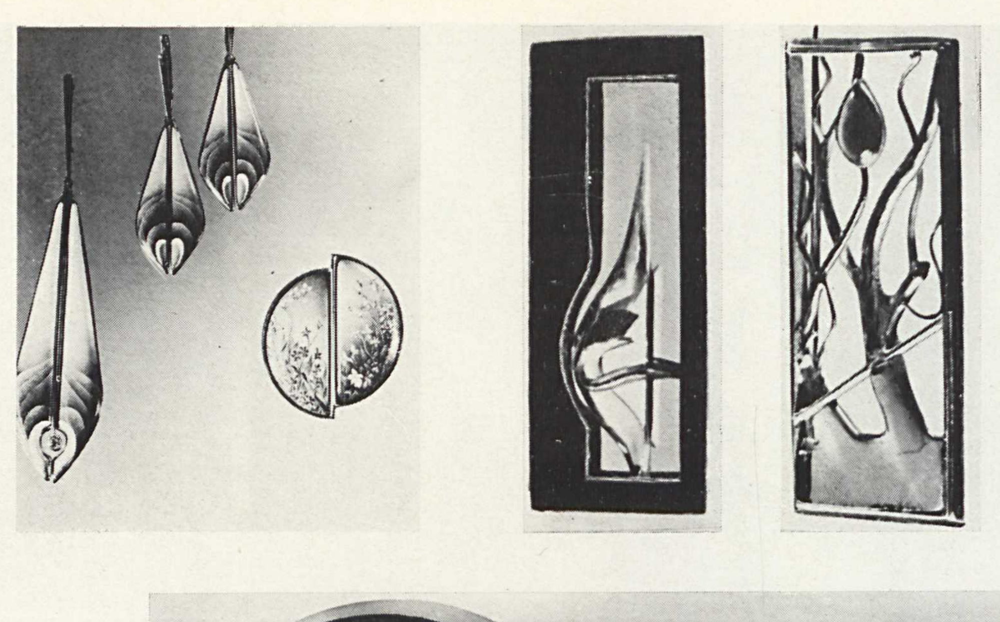
Благодаря великому таинству приложения рук художника к материалу, возникает неразрывная цельность искусства. Творческий трепет души художника-ювелира конкретизирован в материалах прочных, действительно «вечных» — камне, металле, эмали. Причем единство духовной сущности искусства и плотного материала, идущего на ее физическое воплощение, работает как верное подтверждение братства материального и идеального мира, которые, «как правая и левая рука», слились в дружеском рукопожатии, работая на единство цели. А цель ювелирного искусства высока и неоднозначна. Рождаясь одновременно в двух сферах — глубоко духовной и утилитарно-практической, оно призвано служить человеку, повышению его культурного, этического и эстетического уровня, а помимо этого — просто создавать хорошее настроение.

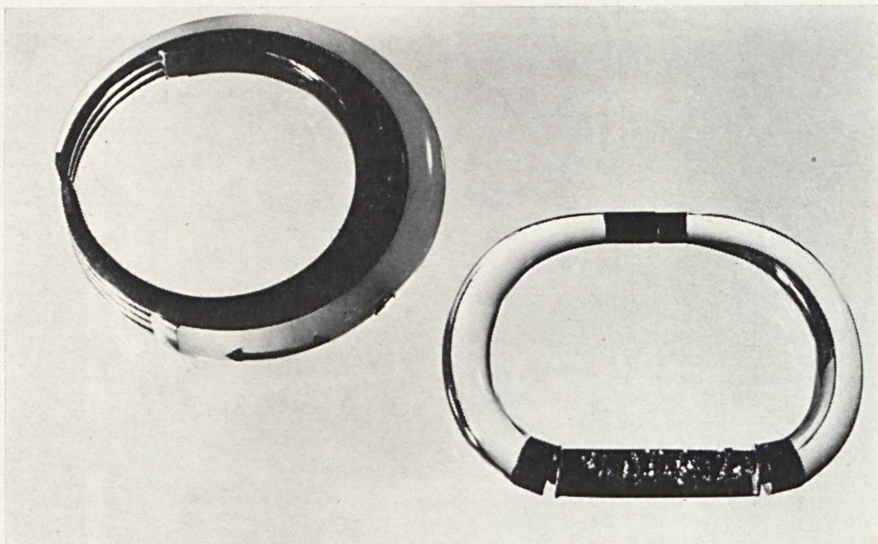
Пройдя через индивидуальное сознание художника, идея красоты претворяется в художественные произведения, наиболее близкие к общению с человеком именно в ювелирном искусстве, поскольку они занимают место буквально на его теле и становятся неотъемлемой частью его личного эстетического эффекта. Дополняя и увенчивая костюм, ювелирное украшение входит в гармонию облика женщины, создает магнетическую зону ее обаяния. Оно нередко становится личной эмблемой человека, его «фирменным знаком» или образует своего рода малую передвижную выставку, живущую среди людей на подвижной модели.

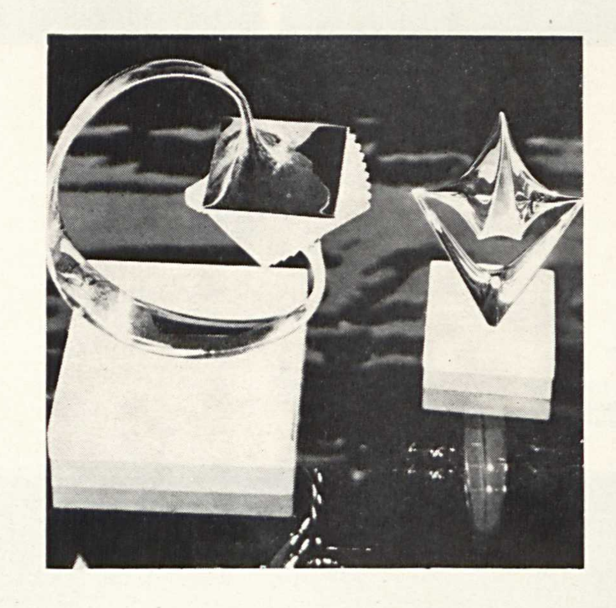
В составе московской группы художников мы видим зрелых мастеров старшего поколения, возрождавших в 60-е годы ювелирное творчество как особый вид декоративно-прикладного искусства. Отдавая должное наследию прошлого, ювелиры старшего поколения сделали большой личный вклад в данный вид искусства, продолжая плодотворно трудиться в лучших традициях избранного стиля. Восстановление престижа ювелирного творчества в России во многом принадлежит и им.

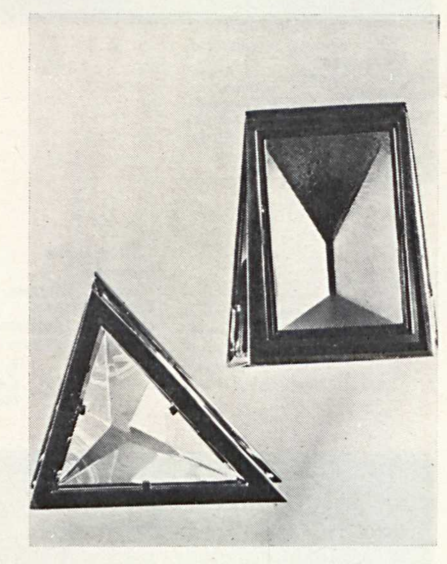
Восхищение вызывают работы Н. Беляковой, Т. Чистяковой, Н. Скрипковой, Н. Гаттенбергер. Их отличают трепетное отношение к русской традиции и глубокое ее понимание. Жизнеутверждающий лиризм этих художниц проходит основной мелодией сквозь представленные на выставке произведения. Обладая неповторимой индивидуальностью, работает в традиционных техниках Л. Ситникова. Ее вещам свойственны особая выразительность, ясность пластических форм. Работы И. Бешенцевой демонстрируют высокое понимание стихии металла, подчиненной разуму. В них хорошо срежиссированы мера раскрепощенности этой стихии и уровень ее организованности. Вещи Н. Бешенцевой, при всей их строгости, сочные, праздничные, являют собой образец хорошего вкуса. В работах М. Тоне — высокая культурная основа и прекрасное композиционное мастерство. В них простые материалы приобретают драгоценность средствами гармонизации и понимания их природы.

В московской группе широко представ-









лены ювелиры среднего поколения, признанные на родине и за рубежом мастера своего дела — основное рабочее ядро подсекции «ДПИ». Представители этого поколения награждены золотыми медалями и дипломами международной Яблонецкой выставки, выставки декоративного искусства в Эрфурте; они успешно участвовали вместе со старшим поколением в международной эмальерной выставке в Лиможе, Штутгарте.

Работы Ф. Кузнецова заняли уникальное место в нашем ювелирном искусстве. Вещи, созданные им в последнее время, являются новым этапом становления этого художника, развивающего современную пластическую тему в украшениях. Татьяна и Владимир Тихомировы — художники неповторимой оригинальности, как всегда, их вещи отличает высокий артистизм. Работы А. Васина буквально «смотрят» на зрителя, наделенные силой и энергией человеческого взгляда. В. Зотов — художник, самозабвенно преданный ювелирному творчеству. Он оперирует приемами, выявляющими материал в наивысшей его кондиции: камень — в огранке, металл — в контрастных сочетаниях полированной и тонкофактурной поверхности. Этому автору свойственны сложные, многодетальные композиции с ясно читаемой общей структурой. А. Ярошенко всегда прекрасно чувствует линию, форму и дает в этом примеры утонченности, изыска. Богатство ее работ основано на осмысленной тонкости вкуса. Р. Куликов — человек, проживший, по его словам, три жизни: инженера, артиста и художника. Рем Куликов является организующим ядром и душой инициативной группы художников-ювелиров. Работы Рема наполнены теплотой и обаянием, свойственными этому человеку. Е. Панченко достиг больших высот в области литья. Образцы его ювелирного творчества соперничают с лучшими вещами мирового ювелирного искусства в области литья. В творчестве В. Гончарова дизайн стал основным структурирующим фактором. Этот художник является виртуозом простых форм. Произведения В. Тимофеева одухотворены, словно намагнетизированы силой. У В. Афанасьевой утонченность идеи и блестящее исполнение всегда находятся в соответствии друг с другом. Камеи Г. Лиокумович осуществляют возможность воплощения психологического портрета в технике резьбы.

Среди участников московской группы— молодые, подающие большие надежды перспективные художники. Эмали М. Проферансовой и Б. Сысоева, традиционные и новаторские одновременно, соединяют в себе энергию спортивного броска со зрелым трезвым интеллектом. Эмоциональный порыв неизменно окрашивает работы этой творческой пары. Л. Корнеев демонстрирует в своих работах остросовременное, парадоксальное мышление. Совершенство исполнения подчеркивает внутреннюю конструктивную логику его произведений. Работы А. Дороднова — пластически совершенны, всегда неожиданны и убедительны. Е. Куликова делает молодежные современные вещи, не лишенные спортивного озорства и остроумной выдумки.

Несмотря на то что каждый художник работает отдельно и ведет свою личную партию, общая структура творческого бытия, тесно связанная с требованиями времени, создает цельность экспозиции, которая звучит как единый оркестр. Высшая интуиция, которая принимает основное участие в процессе творчества и ассоциируется с крыльями, расправленными в чистом небе, работает в профессиональном художнике одновременно с хорошо организованным мастерством формализации идеи. Таким образом, работая за верстаком, художник, в данном случае — ювелир, головой упирается в романтическое небо, а ногами твердо стоит на земле. Так образно можно выразить художественное кредо московских ювелиров.

Генриетта Лиокумович

Керамика Лео Рохлина

Ирина Соломыкова

В панораме современной эстонской керамики вызывает несомненный интерес разностороннее творчество Лео Рохлина, заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР, педагога Государственного художественного института ЭССР.

Его персональная выставка, состоявшаяся в 1983 году, охватывала произведения более чем целого десятилетия, представляя характерные вехи развития творчества художника. Она вызвала не только эмоциональные отклики и суждения о встрече с оригинальным искусством, но и потребность осмыслить это весомое художественное явление.

В сегодняшнем, очень многообразном эстонском прикладном искусстве вообще и в керамике в частности заметны контрастные, в чем-то даже полярные творческие устремления. На одном полюсе те художники, которые последовательно тяготеют к насыщению своих произведений образно-декоративными формами вплоть до конкретно изобразительных элементов; на другом — те, кто стремятся к конструктивным структурам, лаконичным, геометризированным формам. Отличается при этом и подход к выразительным возможностям самого материала.

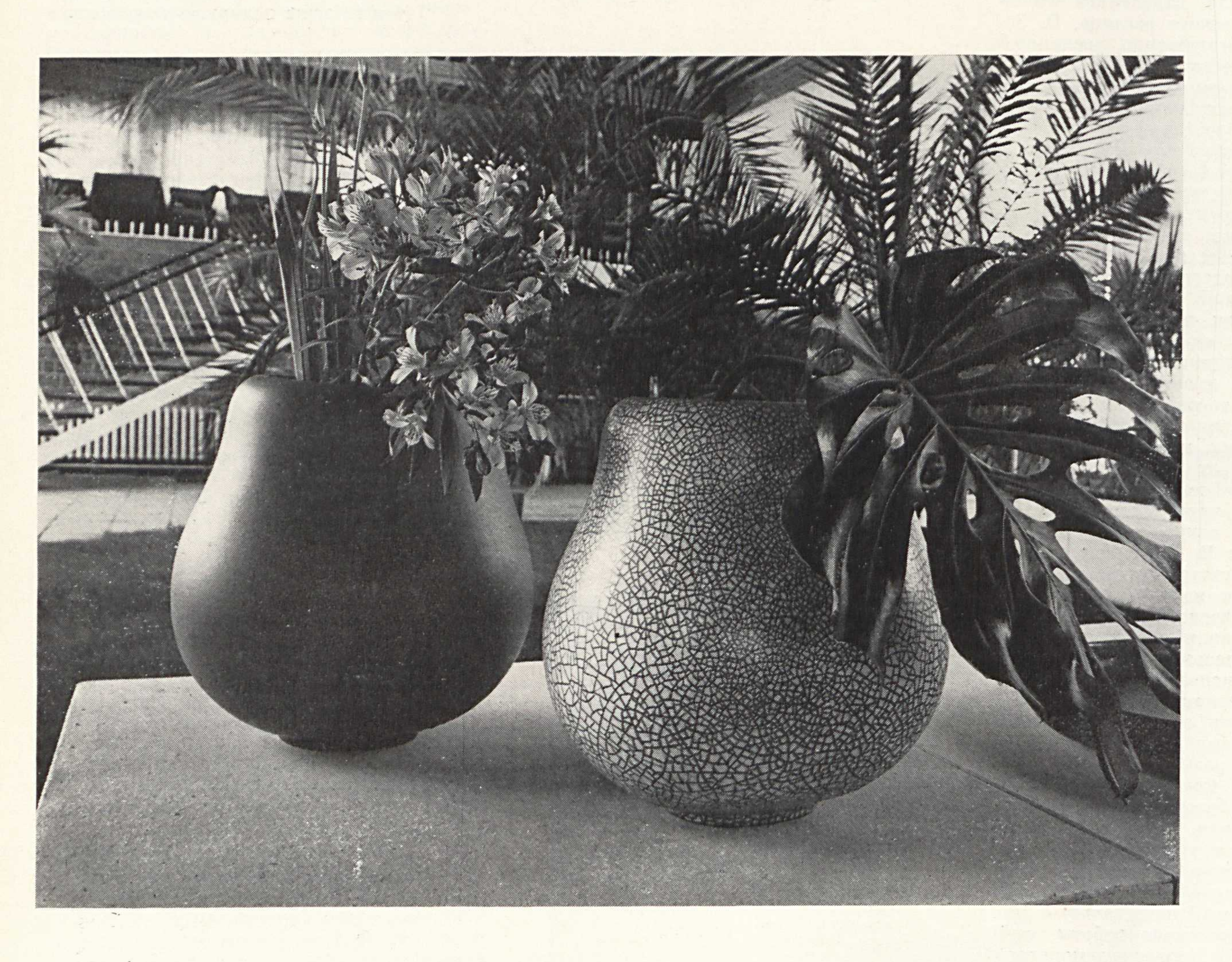
Было бы недостаточно и односторонне утверждать, что Л. Рохлин является ярким представителем

Кофейный сервиз
Эталон
для тиражирования
Каменная масса

Декоративная стена
в Олимпийском центре
парусного спорта
в Пирите

Экспозиция
персональной
выставки Л. Рохлина
«Керамика и цветы»
Таллин. 1983

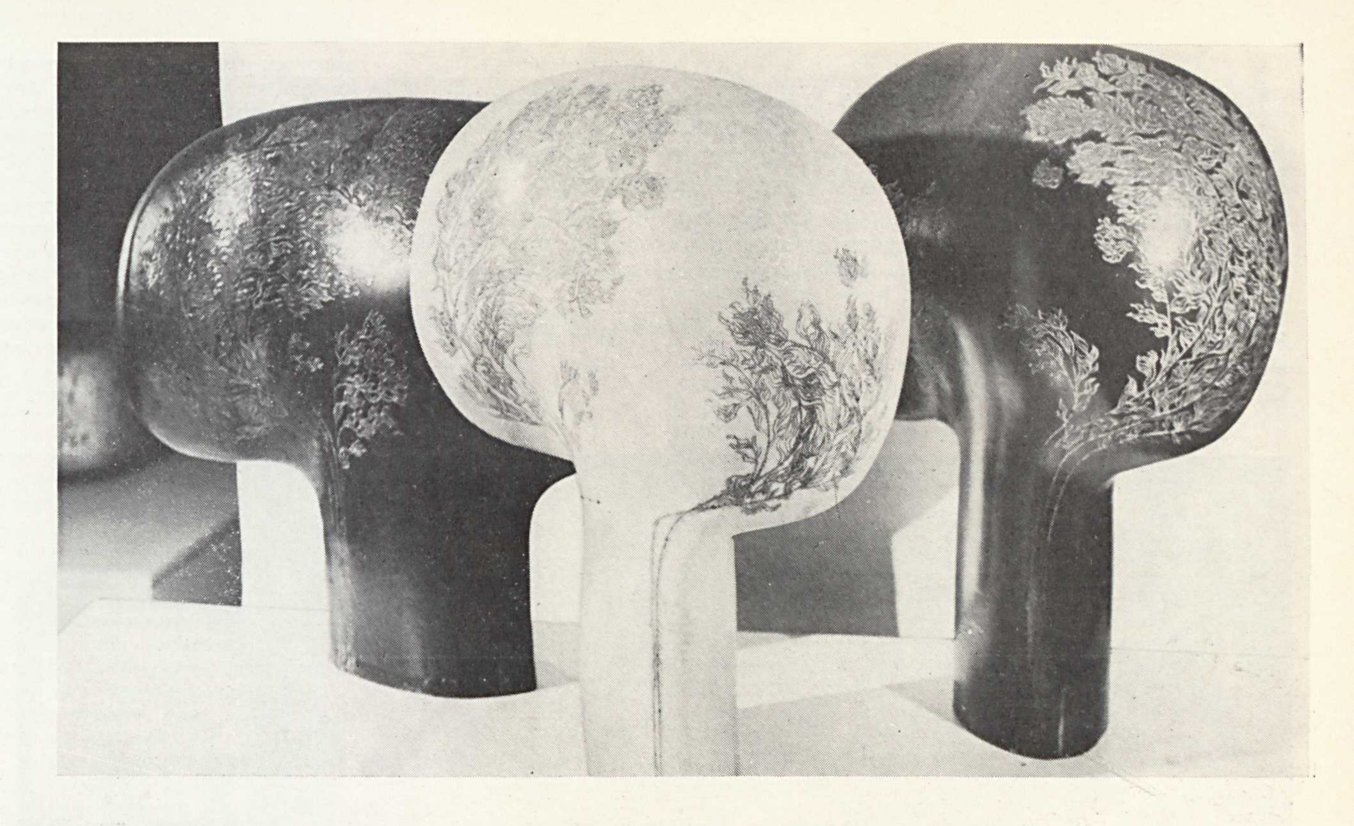
второй тенденции, а также акцентировать, как это нередко делается в нашей критике, только то, что связывает его творческую деятельность с эстетикой дизайна.
Многие работы на выставке Л. Рохлина предстали в двойном контексте. Имея самостоятельное художественное значение, обладая эстетической притягательностью как «чистая керамика», его композиции являют собой потенциальные «идеи-предложения», как их определил сам автор, монументально-декоративные компоненты для архитектурной среды. Примерами могут служить декоративные рельефы с повторяющимся стилизованным модулем — «Кристалл» (1971) и объемные формы «Оттепель» (1976), «Куб» (1979), а также сочетания витие как образец или эталон для массового производства. Работы в этом духе, выполненные Л. Рохлиным, Л. Кормашовой, С. Сымер и другими эстонскими керамистами для Всесоюзной выставки новых образцов серийного производства в Москве в 1982 году, были признаны критикой как наиболее удачные и перспективные в керамике.
Произведения художника, его высказывания показывают, какую роль в самом творческом процессе играет владение мастерством исполнения. Л. Рохлин пишет: «Вообще кажется, что понятия «ремесло» и «ремесленник» или ручной труд очень часто у нас неправильно трактуются, их слишком прямолинейно противопоставляют понятиям «творчество» и «творец». В пришпор черкивает выразительность самой керамики как материала искусства. Богатая фактура глазурей оживляет статику форм. Художник пользуется глазурями чистых, мягких тонов, достигая благодаря многократному обжигу гармоничных и тонких цветовых звучаний.
В работах первой половины 1970-х годов более очевидна прямая связь с природными прообразами и мотивами, например, в декоративных формах «Флора» (1973), «Белое» (1975), а в «Космосе» (1974) они имеют более углубленное символическое звучание. В последующем творчестве Л. Рохлина формы приобретают первозданную простоту и покрываются ритмической россыпью матовых чистых тонов глазурей, часто в виде утонченного узора.



Экспонаты персональной выставки Л. Рохлина «Керамика и цветы» Таллин

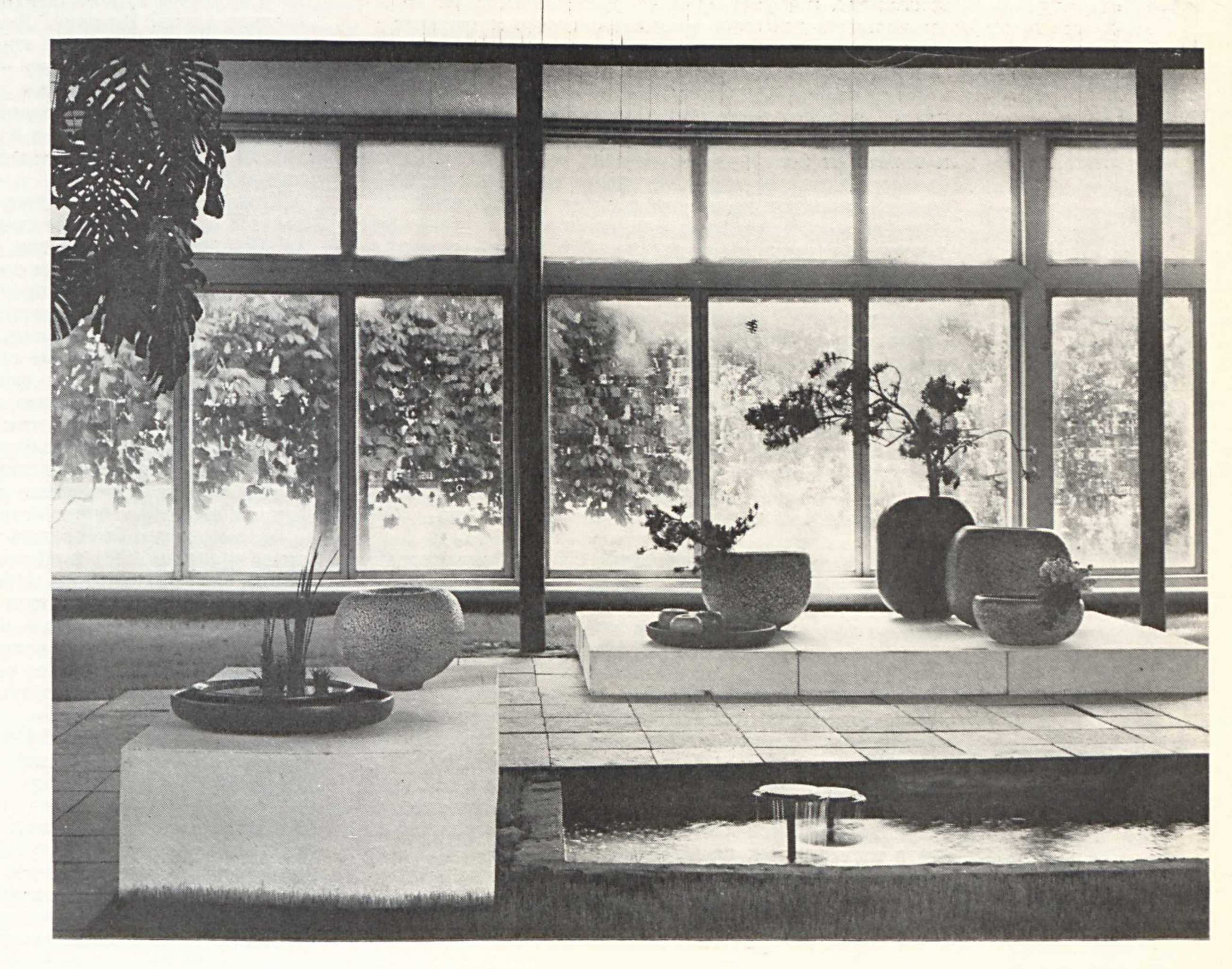
полихромных дисков «Блюда» (1982).
Л. Рохлина вдохновляет перспектива внесения в повседневный обиход и предметную среду общественных интерьеров красоты и эстетической выразительности.
Напомним, что уже в 1978 году им было выполнено декоративное керамическое панно для фасада Института руководящих кадров Совета Министров Эстонской ССР в Таллине, отмеченное как наиболее выдающееся произведение керамического искусства за 1978 год премией Кристьяна Рауда.
В 1980 году им был осуществлен успешный опыт синтеза архитектуры с монументально-декоративной пластикой в виде большого настенного геометрического рельефа в интерьере бассейна Олимпийского центра парусного спорта в Таллине. Мерцание глазурей керамических плиток различных оттенков зеленого цвета и разной высоты создает оптический эффект движения.
Проектируя строгие по форме, конструктивно-функциональные керамические сервизы, выдержанные в тоне, художник считает, что они могли бы найти дальнейшее развитие как образец или эталон для массового производства. кладном искусстве (и не только здесь) художник неотделим от ремесленника. Без безупречного владения мастерством не может быть реализован самый высокий полет мысли». Художник увлеченно комментирует творческий процесс керамиста: «Работа с керамикой — наслаждение. Своеобразие здесь заключается в том, что никогда нельзя знать точно, какой результат ожидает тебя после обжига. Так для каждого керамиста самым волнующим моментом является открытие печи и распаковка, что может принести с собой как восторженное настроение — это в том случае, если намеченное удалось, и еще более — если все ожидания превзойдены, — или же, — а это случается не так уж редко — неудовлетворение или даже отчаяние, если труд, потребовавший недели, а часто даже больше, при обжиге постигла неудача» («Сирп я Вазар», 28 января 1983).
В художественной системе Л. Рохлина, в структуре предметов, в их стилистике, построенной на основе простых геометризированных гармонично-уравновешенных форм, свободных от декора, автор подчеркивает выразительность самой керамики.
В этом отношении характерны чаши и вазы 1982 года (выполненные в технике кракле), по облику и гамме напоминающие древнегреческие сосуды. Ассоциативные связи с образами природы вновь ярко проступают в цикле декоративных форм «Поле» (1981), решенном в тонах земли и спелых злаков.
Разработка технологии цветных глазурей, использование цвета не только как декоративного, но и как содержательного качества — одна из тенденций в современной эстонской керамике. У Л. Рохлина она проявляется прежде всего в связи с раскрытием эстетических возможностей материала.
В целом керамика Л. Рохлина подчеркнуто противостоит эклектической и рваной трактовке пластики и декора, заостренно-критически оттеняет дающую ныне себя знать в массовых изделиях поддельную красивость ретростилей.
В многообразном спектре современного эстонского искусства творчество Лео Рохлина выступает самобытно и художественно-плодотворно, намечая определенные перспективные аспекты в развитии современной керамики.

Лео Рохлин
Декоративная
композиция «Флора»
Каменная масса



Керамика
Лео Рохлина

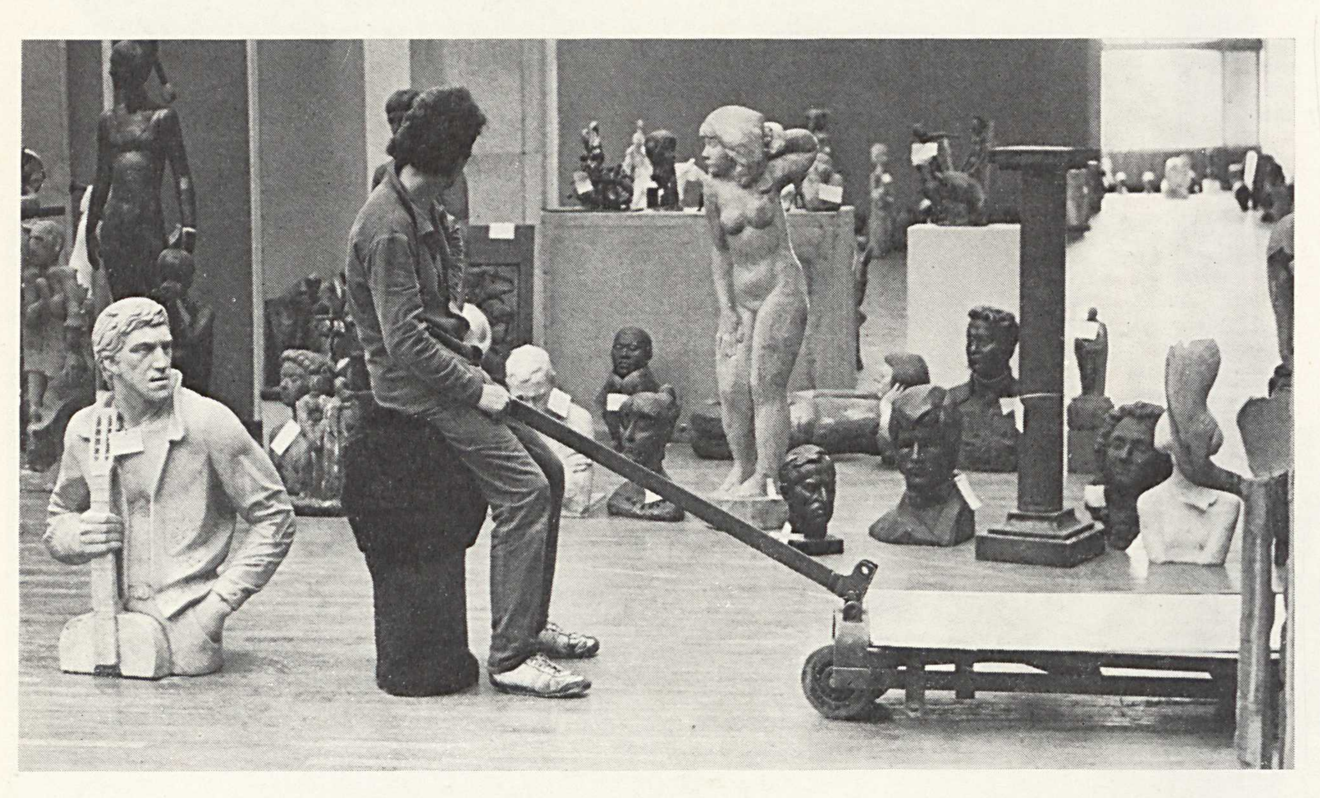
Декоративная
форма «Оттепель»
Каменная масса



Вид зала
персональной выставки
Л. Рохлина. Таллин
1983

В осуществлении намеченных апрельским (1985 г.) Пленумом ЦК КПСС задач экономического и социального развития страны решающую роль играет человеческий фактор. Масштабность сегодняшней работы требует мобилизации всех творческих сил, умения по-новому вести дело. И не только в экономике, но и в сфере социальной, в сфере культуры, идеологии — словом, во всех сферах.

«Правда», 22 июня 1985 г.



Жизнь после

Даниил Дондурей

Что бы ни говорили, а наши концепции художественной жизни во многом зависят от форм ее организации. Мы видим искусство на выставках, привыкаем судить о них как о чем-то естественном — и эта праздничная, событийная жизнь вытесняет порой любую мысль о том, что кто-то эти выставки планирует, собирает, финансирует наконец; что от правильного действия организационного механизма зависит, может быть, не меньше, чем от самого творческого вдохновения.

Но вот предусмотренные три недели выставки истекли, праздник искусства завершился. В затылок уже дышат авторы идущей вслед экспозиции. Куда деваются те без малого сто тысяч произведений, которые ежегодно впервые появляются на наших вернисажах? Известно: примерно восьмая часть приобретается Союзом художников и министерствами (союзным и республиканскими) культуры. Это много — как нигде в мире. Чуть ли не девять тысяч произведений в год. Министерства культуры пополняют коллекции художественных музеев и свои фонды, Союз художников — свои. Эти фонды подразделяются как бы на четыре части: 1) произведения, два-три года путешествующие по передвижным выставкам, а затем оседающие в хранении; 2) так называемый «золотой фонд» — наиболее ценные, особо тщательно хранимые работы, включаемые в самые значимые выставки; 3) небольшая часть вещей, подлежащих реализации из-за того, что их уже незачем хранить, и наконец, 4) основная часть фондов, которая просто... хранится.

Ныне только в подразделениях СХ СССР хранится приблизительно 113 тысяч произведений искусства на сумму в 57 млн. рублей. Хотя многое из этого дарится музеям и различным организациям, тем не менее каждые десять лет это количество увеличивается наполовину. Достаточно много еще хранится в «Росизопропаганде», объединении им. Вучетича, в республиканских министерствах. Трудно определить, сколько всего — четверть миллиона (что само по себе в четыре раза больше собрания Третьяковской галереи) или более,— в любом случае судьба преобладающей части произведений современного искусства сводится к воспоминаниям о неделях, некогда проведенных на выставке.

Может быть, и не стоит так уж переживать о настоящем и будущем этих братских хранений, когда рядом находятся невостребованные нагромождения признанных исторических ценностей. Учеными установлено, что фонды существующих музеев и библиотек на 92% бесплодны. Что же рассуждать о не проверенных временем вещах, когда десятки тысяч сокровищ национальных художественных собраний аккуратно упакованными лежат без движения?

Таков, видимо, закон культуры. Французские социологи подсчитали, что 80% художественной продукции предыдущего года и 99% каждого двадцатилетия начисто забываются. Право на жизнь за этими пределами обретают не более 10 книг, фильмов, картин из тысячи и только одно произведение из этой тысячи достигает бессмертия. Так осуществляется своего рода естественный художественный отбор — почти по Дарвину: одни движутся в Историю, другие — в Лету. Но свою незаметную и незаменимую роль играют и творения, чья жизнь в сущности эфемерна. Анонимный для потомков обыденный художественный поток культивирует почву, накапливает тот плодотворящий слой, на котором только и могут взрастать великие произведения. И хотя каждый творец надеется — не может не надеяться,— что добывает крупицы художественности, кто тут скажет последнее слово? История? Для нее и храним. А она утверждает, умудренная опытом, что у нас, современников, не должно быть разницы в бережном отношении к различным видам и формам художественной продукции. И к тому, что покоится в недавно отстроенном депозитарии, и к тому, что ожидает своей участи в рядовом худфондовском помещении. Тут важен сам принцип.

Правда, если вас интересует реальная судьба купленных с выставок произведений — вот адреса: ул. Осипенко, 6, Олонецкая, 25, Петровка, 28... Это в Москве. Поезжайте. Вы непременно увидите впечатляющее зрелище: притиснутые друг к другу скульптуры и холсты, скрученные на валы и упакованные в ящики нервы, пот, переживания художников. Как это непохоже на отношение к ценностям культуры в хранилищах других ведомств, например, в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина или Госфильмофонде СССР: там превосходные картотеки, температурный режим, хитроумные механизмы доставки нужных экземпляров, охрана, стерильность. А ведь это не рукотворные вещи, а всего лишь эталонные единицы многотысячного тиража.

Но я не хотел бы сводить всю проблему к условиям хранения. Она в другом. Вспомним: ведь с выставок покупается лишь небольшая часть новых работ. Более 85% — десятки тысяч картин, скульптур, графических листов — возвращаются в мастерские. Было бы несправедливо думать, что все это второразрядные вещи: все та же история полна свидетельств, сколь часто не оправдывались прогнозы современников...

Где эти произведения? Кто их видит? И должны ли мы соглашаться с такой их послевыставочной судьбой?

* * *

У нас в стране — и в этом есть свои достоинства — публика практически не участвует в финансировании изобразительного искусства. Оно живет за счет других источников. Посещая время от времени выставочные залы, зрители словно не подозревают, что экспонируемые произведения имеют стоимость, что

кто-то их оплачивает. Ничто не побуждает посетителей задуматься об этом. Они уверены, будто все организуется как-то само собой, по когда-то заведенному порядку (скажем, за счет государства, как в библиотеках, которые каким-то образом снабжаются книгами регулярно). Не задумываются зрители и над тем, можно или нельзя купить работу художника прямо из мастерской. Нет потребности это даже предположить. И дело не только в том, что публика не оповещена, что ей предоставлены большие культурные полномочия. Отсутствует главное — ее непосредственная включенность в систему отношений и связей современного искусства, в реальную художественную жизнь. Как правило, непосредственным социальным заказчиком для автора фактически выступают представители своего же цеха: советы, выставкомы, экспертные и закупочные комиссии. Собратья-профессионалы, контролирующие качество, уберегающие художников от превратностей возможного давления плохого вкуса.

Как объективно оценить эту ситуацию? О достоинствах ее писали много. Теперь рассмотрим, нет ли в ней сбоев, скрытых резервов? Заботясь о благорасположенности к творцам, не замкнули ли мы сам на себя кровеносный взаимообмен искусства и жизни? Оберегая творчество от возможного воздействия отрицательных факторов, не лишаем ли его плодоносящих сил, не загораживаем ли от живых опосредований?

Трудные вопросы. Ответы на них безусловно не однозначны. Одни считают, что единственным гарантом поддержания определенного уровня искусства являются высококвалифицированные эксперты, представляющие общественные интересы и взгляды сообщества художников. Это обстоятельство уберегает залы от проникновения в них своего рода рыночных отношений, закрывает лазейку чуждым нашей культуре критериям и принципам творческой выживаемости. Другие утверждают, что, наоборот, благодаря существующей системе в последнее время — особенно в работах молодых — постепенно исчезает напряжение, снижается энергетический потенциал, необходимый для взятия художественных и социальных рубежей.

Одни уверены, что любое появление публики в качестве серьезного заказчика — при существующем развитии массовых художественных потребностей — приведет к разгулу требований самого невзыскательного толка. Художники в этом случае волей-неволей будут включены в тяжкие испытания отношениями купли — продажи. Другие возражают: нечего бояться покупателя-непрофессионала, когда «контрольный пакет» художественных «акций» все равно будет принадлежать выставочным и закупочным комиссиям СХ. Введение новых экономических механизмов, усложняющих течение художественной жизни, только позволило бы сделать этот процесс более динамичным. «Говоря по правде,— заявил мне один живописец,— художнику вредно знать, что его автоматически купят. Тогда он перестает расти, начинает работать на свой образ, не скажу — халтурить, но воспроизводить однажды найденное». Ведь что такое заказные работы? «Может, не знаете, что, судя по обоснованиям оплаты, 92 из каждых 100 работ, выполненных московскими художниками — шедевры искусства? А кто признает их таковыми? Советы комбинатов, то есть сами же художники. Это как в песенке Валерия Леонтьева: „Танцую сам с собой"».

Мнений много, они разные. Большинство людей, с которыми я беседовал на эту тему, убеждены, что сфера художественных отношений — таинство, неподвластное рациональным доводам и выкладкам. Может, это и так. Не буду спорить. Но, видимо, именно сейчас, когда все усилия в стране направлены на кардинальную перестройку принципов хозяйствования, настала пора и активного, заинтересованного разговора об актуальных проблемах социально-экономического бытования искусства.

Предлагаю одну из возможных тем для такого обсуждения: существуют ли предпосылки для своего рода стратегической социально-культурной инициативы — более действенного и, главное, более непосредственного вовлечения населения в художественную жизнь страны? Организационные шаги в этом направлении могли бы привести к долговременным и многоаспектным последствиям.

Предложение первое:

предоставить возможность публике приобретать произведения с выставок, конечно, после соответствующих закупок государственными и общественными организациями. Действительно: почему бы вместо того, чтобы скрываться в мансардах и подвалах мастерских, отвергнутым закупочными комиссиями работам не отправиться в дома людей? Согласитесь, странно, что мы можем наполнять собственные жилища самыми дорогостоящими бытовыми предметами, утварью, радиоаппаратурой, но не произведениями современного изобразительного искусства.

Салоны-магазины? Живописи и графики во всей России, например, продается на сумму всего в 400—500 тысяч рублей в год (месячная выручка одного «средней руки» мебельного магазина). В миллионном Новосибирске в 1983 году было выручено от продажи живописных полотен целых... 282 рубля. Три четверти всех продаж станкового искусства в огромной республике осуществляет всего-навсего один салон на улице Димитрова в Москве. Десятилетиями потенциальные потребители воспитывались в убеждении, что в магазинах продаются только товары, настоящее искусство непродажно, находится в другом месте, на выставке, в мастерской. А художники? Они тоже привыкли не зависеть от покупателя. Производственные заказы гарантированы. В любом случае, покупают тебя с выставками или нет, невелик стимул повернуться «лицом к публике». Экономика вычерчивает замкнутый круг. В областных художественных магазинах непроданные картины, вопреки правилам, висят по два года. «Что же нам делать? — оправдываются директора.— Иначе стены салона вообще будут голыми. И так уж за каждым автором ходим по отдельности: дайте хоть одно полотно».

Если кого-нибудь интересует природа этого загадочного явления, могу привести в качестве любопытного материала для размышлений заявление одной сравнительно молодой художницы. На мой вопрос, согласна ли она продавать свои работы частным лицам, последовал ответ: «Зачем же я буду продавать неизвестно кому. Друзьям или знакомым — еще понятно. Картины — те же дети, их можно доверить лишь в хорошие руки». Она согласна (и может себе такое позволить) никому не отдавать вовсе; может легко расстаться со своим детищем при передаче его в выставочный фонд — «в никуда». Но боится живого, всегда непредсказуемого человека, не готова открыто «тет-а-тет» встретиться с ним.

Однако в последнее время и художники, и публика начинают понимать, что нетиражированные произведения все равно выходят на рынок (открытый или стихийный, свободный или принудительный). Так почему бы не пригласить на него не заместителей потребителя, а его самого? Во-первых, это высвободило бы значительные средства для финансирования крупнейших долгосрочных заказов: чтобы в ответственных начинаниях не надо было спешить, изворачиваться. Во-вторых, все художественные музеи мира наполнены ценностями, взятыми из частных домов, заказанными и приобретенными как именитыми работодателями, так и безвестными. Станковой картине войти в жилой (точнее, в живой) дом, наверное, не менее почетно, чем в худфондовское хранилище.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство: общение с культурой ныне все более становится домашним делом. Сам дом у большинства населения теперь оснащен так же, если не лучше, как учреждения культуры, которые уже нередко — об этом много писали — проигрывают конкуренцию с ним (к примеру, в 134 тыс. государственных библиотек находится 4 млрд. книг, а в домашних книгохранилищах 35 млрд.). А после внедрения в ближайшем будущем записанных на компакт-кассеты телеигр — техническая революция в области досуга равна, по мнению специалистов, появлению печатной книги или телевидения — личная квартира для многих станет практически основным учреждением культуры. Последствия этого обстоятельства опасно не учитывать, в том числе и изобразительному искусству. И вот почему.

Сейчас, видимо, лишь изобразительное искусство поистине «архаично» в том простом смысле, что не поддается техническим ухищрениям: несмотря на все достижения репродуцирования, по-прежнему невозможно создавать действительно тождественные рукотворному образцу дубликаты. Понятие «оригинала» здесь, как и тысячу лет назад, продолжает сохранять особое значение. Живопись, графика, скульптура требуют живого контакта, к ним надо подойти, посмотреть, как говорится, своими глазами, осязательно. Психологически потрогать эти всегда единственные экземпляры. Репродукция выступает лишь напоминанием о той драгоценной связи между человеком и предметом искусства, которую, если она есть, не в состоянии поколебать никакие аудиовизуальные средства.

Конечно, делается многое, чтобы привить вкус к общению с подлинником — в первую очередь нашими художественными музеями. Но не будем забывать: это касается в основном столичных собраний, находящихся на пересечении престижных туристских троп; больше четверти публики в центральных музеях (и чуть ли не половина в провинциальных) приходит сюда не по воле собственной души, а по льготным путевкам «Бюро путешествий и экскурсий». В организованных рядах таких посетителей немало тех, кто, судя по анкетам, «не был в картинной галерее или на выставке пять», «десять лет», «пришел первый раз в жизни». Конечно, хорошо, что пришел,— но результат? При таком посещении —

почти нулевой. Хотя в общении с искусством не все можно объяснить с помощью статистики — проведите сами социологический эксперимент: попросите с ходу назвать в кругу непрофессионалов три имени современных советских художников. Два назовут не задумываясь — они у всех на слуху. Потом задумаются.

И дело тут не в том, что эстетическое воспитание еще оставляет желать лучшего, не в том, что телевидение, скажем, не использует своих возможностей для привлечения массового внимания к изобразительному искусству. Важнее другое: в социальном смысле оно в большой степени живет собственной, напрямую не связанной с публикой жизнью, у него отсутствует аппарат чувствительности к ее интересам.

Безусловно, нельзя забывать, что Союз художников проводит гигантскую работу по развитию художественных потребностей населения. Только с 1977 по 1982 год новым музеям и организациям из фондов СХ было передано в дар свыше 37 тысяч произведений. Но эта впечатляющая благотворительность (на каждое проданное произведение приходится 13 подаренных) не исчерпывает необходимой ныне работы со зрителем. Порой — вот парадокс — приводит к прямо противоположным результатам: полученное в подарок не воспринимается как ценность.

Писатель Роман Солнцев рассказывал в одной из центральных газет, как вместе с красноярским художником В. Зеленовым они открывали в отдаленном районном центре передвижную художественную выставку под девизом «Превратим Сибирь в край высокой культуры!» «Полотна везли со многими предосторожностями. Собрались люди, говорились прочувствованные речи: «Вот, наконец, и у нас настоящие картины перед глазами! Не копии! Наших земляков-красноярцев». А когда... народ ушел, нас подозвал человек, работающий в этом ДК, и предложил: «Не хотите посмотреть, что у нас лежит в подвале?..» Мы спустились, а там в тесноте, сырости—два десятка произведений тех же красноярских художников, когда-то подаренных. И по уровню более интересных».

Люди же, покупающие искусство, не смогут не интересоваться тем, во что они вкладывают изымаемые из семейного бюджета средства. Им придется пытливо изучать системы художественных приоритетов, конъюнктуру, оценки специалистов, автоматически повышая не только свою осведомленность, но и взыскательность вкуса. Ибо добытые собственным трудом (а не взятые напрокат, как у отстоявших многие часы в «макулатурной» очереди) знания о современном советском искусстве станут тут экономически необходимыми.

Именно отсутствие таких знаний приводит во многих случаях к пагубному разрыву между современным искусством и публикой, к возникающей подчас ситуации разобщения: не имея возможности научиться читать новый художественный язык, люди вообще отказываются от общения с непонятным. В результате процесс развития эстетического вкуса в обществе замедляется. На одной из молодежных выставок, представлявшей собой редчайший пример выставки-продажи, я спросил у одной обратившейся ко мне зрительницы — она оказалась директором вильнюсской школы,— хотелось ли бы ей, не думая о цене, приобрести какую-нибудь работу. В ответ услышал: «Нет, картины мне нужны настоящие — старых мастеров. Конечно, понимаю, что это невозможно и недоступно. Ну, тогда, такие... чтобы напоминали старинные работы».

Так был сформулирован постулат, который в различных вариациях повторялся затем большинством опрашиваемых мною возможных обладателей станкового искусства. Мы тоже знаем: тот из художников, кто следует этой формуле, обречен на признание широкой аудиторией. И проблема тут не в различиях индивидуальных пристрастий или уровне подготовленности, а в более важном — в том, что зритель благодаря действующим организационным принципам предоставлен сам себе, а в отношении развития пластического вкуса оказался чуть ли не «беспризорным» — один на один со своими случайно формируемыми потребностями. Очевидно, теперь, как никогда раньше, он нуждается в посреднике, который помог бы ему распознавать сложные духовные перспективы. Массовые издания такую работу ведут явно недостаточно, а специальные еле успевают описать доблести живописцев, скульпторов и графиков, раздать лавровые венки, отчитаться за события истекшего периода. В результате не только смазываются критерии оценок. Катастрофически падает статус критики в глазах самих же художников.

В смежных искусствах она находится в иной ситуации, не так замкнута внутри искусствоведческих проблем, гораздо активнее рассматривает художественные явления в жизненном контексте. То, что в наших публикациях снижен градус разговора об изобразительном творчестве (о негативных явлениях речь, как правило, вообще не ведется), во многом — следствие ныне существующей практики, при которой критика минимальным образом участвует в художественной жизни. А без ее усилий не может возникнуть подлинный интерес, установиться неравнодушные отношения между создателями искусства и аудиторией. Пока критика (как ни в каком другом виде творчества) зависит от художников, она не приобретает способности защитить перед ними интересы подготовленной, желающей участвовать в развитии искусства публики.

Решение всех этих существенных организационных проблем, безусловно, тянет клубок сопутствующих вопросов. Смогут ли, в частности, рядовые потребители осилить назначенные художниками цены? Думаю, да. Цена не выгравирована навечно на лицевой стороне листа, не записана на холсте — авторы согласны продавать свои работы частным лицам порой в 4—5 раз дешевле, чем закупочным комиссиям. Кроме того, если просто соотнести общее число высокооплачиваемых трудящихся — академиков, народных артистов, генералов, бригадиров на нефтепромыслах — и представить, что хотя бы каждый десятый изъявит желание приобрести один холст, то, зная масштабы нашей страны, можно быть уверенным, что никакой живописи не хватит. Наконец, разве мы вообще хоть что-нибудь знаем о действительном потенциале нашего художественного рынка, о том, сколько готово население выделить на искусство из без малого 200 млрд. рублей, отложенных в настоящий момент на сберкнижки?

Как люди стихийно ищут пути прямого контакта с художником, жаждут настоящего клуба или любительского объединения, легко убедиться, побывав на праздниках искусств в Риге, на Андреевском спуске в Киеве или побродив в воскресенье по аллеям Битцевского лесопарка в Москве. С каким интересом общаются по поводу увиденного! Смотрят, темпераментно обсуждают, записывают адреса и телефоны, приглашают в гости. Покупают! И дело даже не в том, что каждый находит вещь, соответствующую его вкусу и средствам, а в чем-то более важном — он видит живого художника, имеет право с ним общаться, вступать не столько в рыночный, сколько в человеческий контакт.

Пока профессиональный союз проходит мимо этой нужды, ее удовлетворение готовы взять на себя любители. Второго апреля этого года в газете «Советская Россия» (заметьте, не в специальном периодическом издании), постоянно ведущей рубрику «Где купить картину?», было помещено любопытное письмо. Его авторы — группа самодеятельных художников — предлагали все художественные выставки превратить в выставки-продажи, которые должны быть организованы следующим образом. С разрешения просмотревших экспозицию специалистов (комиссии отдела культуры рай- или горисполкома) в выставочном зале — фойе театра, клуба или кинотеатра — каждый может оставить в специальном журнале заявку на приобретение понравившейся работы. За несколько дней до закрытия автор направляет потенциальному покупателю открытку. В назначенное время в присутствии администрации производится акт продажи, который фиксируется в специальном документе, подписываемом представителем администрации, автором и покупателем. Копия этого документа передается в райфинотдел, а автор в определенный срок вносит в сберкассу соответствующую сумму налога и, кроме того, часть выручки переводит на счет организации, которая проводила выставку. Цены должен устанавливать сам автор, тогда они будут объективными: ведь дорогую картину не купят. «Конечно,— осознают сами художники-любители,— против такой системы может, очевидно, выступить Союз художников».

Спросили Союз художников. В. Удалов, начальник управления реализации произведений изобразительного искусства Художественного фонда РСФСР, и В. Макаров, заместитель директора Художественного фонда РСФСР, в своем опубликованном интервью заявили: «Даже если бы Госплан и Министерство финансов разрешили нам открыть салоны во всех городах, мы не выдержали бы этого груза, как говорится, «по техническим причинам»: не хватило бы художников. Где же выход? Продавать полотна в магазинах культторга, и прежде всего в книжных. Художественные советы мы обеспечим. Кроме того, можно разрешить Минторгу и Госпотребсоюзу закупку художественных произведений».

Предложение второе:
нельзя ли создать такие условия, чтобы солидные учреждения и организации могли приобретать картины для общественных интерьеров непосредственно на выставках? Выставка все же больше, чем салон-магазин,— гарантия того, что приобретаемое отвечает строгим требованиям специалистов. А главное, приобретается «зримое», тогда как через Худфонд заказывается неизвестное. Что унизительного в том, чтобы на ныне слепых стенах многих тысяч конторских кабинетов (а они бывают о-го-го какие

шикарные и светлые), в которых мы проводим не менее четверти жизни, вдруг появились художественные творения? Такой, кстати, вовсе недорогой, выход за пределы индивидуального пользования — социально-психологически, а посему и наиболее действенно — повышал бы престиж данного ведомства и его руководителей в глазах других контрагентов производства. Как не поверить слову поставщика, который может позволить себе образ щедрого мецената? Или кому не будет льстить, когда его переспросят: «Это что — тот самый трест «Мослифтремонт-2», где в кабинете управляющего висит чудный пейзаж Виктора Иванова, а в конференц-зале — ранняя Нестерова, такая, какой и в картинной галерее не найдешь?» Недавно один вологодский колхоз приобрел вполне достойной живописи на сумму в 90 тыс. рублей, причем члены его правления были убеждены, что не пустили коллективные деньги на ветер. Почему бы этому примеру не последовать таким гигантам, как «Внештяжпромэкспорт», Ленинградский университет, Большой театр или Объединенное управление магистральных нефтепроводов? Подобные акции давно разрешены.

В денежном выражении приобретение искусства сейчас обходится не дороже, чем столь ныне распространенная деревянная обшивка ответственных коридоров. На Западе экономисты вообще считают, что в искусство вкладывать средства выгоднее, чем в торговлю или приобретение оборудования. Но много ли вы видели современных работ на стенах и в фойе помещений наших собственных учреждений, скажем, Министерства культуры, что в Китайском проезде — а ведь работы эти попросту томятся в подведомственных ему складах, ожидая своей очереди попасть в музей. О чем это говорит?

Предложение третье:

следует, видимо, повнимательнее отнестись к коллекционерам — этим трудовым пчелам истории искусства, проводящим огромную созидательную работу. Способствовать их «размножению», расширению поля деятельности, участию в восстановлении контактов с публикой. Конечно, при всем энтузиазме не каждый способен набраться сил, средств и шансов, чтобы собрать 2152 шедевра мирового класса, как это сделал профессор И. Зильберштейн, или целый музей русского искусства, который подарил недавно городу Еревану профессор А. Абрамян. Но заразить истинных любителей искусства страстью собирания современной живописи — благородная задача средств пропаганды. Не случайно же такие известные коллекционеры, как господин Людвиг или господин Шнапке, с завидной настойчивостью собирают полотна советских, в том числе и молодых, художников. Как бы не пришлось критикам впоследствии ехать в город Аахен или в Кельн, чтобы писать о работах, которые по какой-то причине сегодня не приобрели в зале на улице Вавилова. Разве не важно сделать так, чтобы наш будущий отечественный коллекционер имел возможность во всех случаях опередить зарубежного, широко показать свою коллекцию, мог выпустить качественный каталог, регулярно обмениваться информацией в специальном бюллетене?

Безусловно, все эти организационные нововведения нуждаются в принципиально отличающихся от нынешних средствах пропаганды, более неожиданных, даже непривычных. Если бы, скажем, в недавнем авторском концерте Аллы Пугачевой десятки миллионов телезрителей увидели рядом с детально продемонстрированными роскошными креслами и стенками «суперзвезды» два холста современной живописи — поверьте, утверждаю как социолог, это бы оказало на общественное мнение куда большее воздействие, чем все аргументированные публикации на этот счет авторитетных специалистов, вместе взятые. Но как мечтать о подобном участии телевидения в благом деле, если даже главная организация по производству пластических ценностей в стране — Художественный фонд СССР с объемом деятельности почти в 300 млн. рублей — затратил на рекламу искусства в прошлом году... 15 тысяч. Да и как иначе? Ведь для работы замкнутого организационного контура реклама не нужна.

Предложение четвертое:

организовать по всей территории страны развитую сеть специальных учреждений (можно назвать их «артотеки»), напоминающих современные библиотеки, которые бы предоставляли населению на условиях платных услуг (проката, скажем, на срок до года) произведения современного советского изобразительного искусства. По прогнозам, эта система пользовалась бы большим спросом, а в экономическом смысле немногим бы уступала художественным лотереям. Воспитательное воздействие ее трудно переоценить. В Канаде в 1972 году был основан «Банк искусств», располагающий коллекцией в 86 тысяч оригинальных произведений, которые предоставляются за небольшую плату в распоряжение предприятий, учреждений, музеев. В Венгрии аналогичным образом можно пользоваться музейными запасниками.

Подобных идей возможных организационных нововведений безусловно может быть и больше, они могут быть удачнее. И, конечно же, нельзя не учитывать, что принципы жизни нашего искусства после выставки — прямое следствие особенностей его выставочного существования. В связи с этим

предложение пятое:

привлечь средства населения для финансирования выставок нового типа, способных вызвать больший приток публики. Они не должны сводиться к элементарной развеске картин, как это, по существу, сейчас бывает в большинстве случаев, а представлять собой концептуальный авторский замысел решения поставленной перед каждой выставкой творческой задачи. У нее должно быть собственное, а не мумифицированное лицо, разработанный и дифференцированный арсенал средств выражения, обращения к публике не только от имени того или иного художника, но от самой этой выставки как самостоятельного культурного феномена. Сейчас для составления таких программ денег нет. Почему? Согласно привычным социально-психологическим стереотипам, сформированным еще в предвоенные годы, считается, что чем дешевле будут (в идеале бесплатные) билеты в учреждения культуры, тем, пропорционально, больше шансов, что публика заспешит в них. Но с конца 60-х годов — по данным социологов — ситуация в корне изменилась: желающих приобрести самые дорогие билеты, например, в театр или концертный зал, стало несоизмеримо больше, чем дешевые. Долго объяснять, в силу каких причин, но теперь кажется — и многим,— что за высокой ценой стоит, не может не стоять, более высокое качество, которого ныне все так страждут и на которое готовы променять все преимущества дешевизны.

Возможны и шестое и седьмое предложения. Дело сейчас, мне кажется, не в их количестве и даже не в степени обоснованности, а в гласности обсуждения самóй настоятельности и возможности организационных изменений. Время от времени наступает момент, когда существующее положение вещей нуждается в очередной коррекции, когда вызревающие потребности перерастают возможности их удовлетворения. Вот и сейчас необходимость кардинального повышения художественной развитости населения затрагивает не только сферу отношений с искусством, но и — безусловно — является одним из средств достижения стоящих перед обществом целей, так как активно формирует культуру производства, быта, межличностных отношений—качество жизни в целом.

Незамедлительно требуются не только продуманные непосредственные действия в этом направлении, но и, что более существенно, создание условий, прямо или косвенно их стимулирующих, такого социально-экономического механизма, который бы подобные животворящие условия постоянно воспроизводил. Одни благие побуждения тут недостаточны. Значимым, хотя и неосознаваемым препятствием может стать сама наша неготовность к изменениям, неумение вовремя распознать проблему. Ведь перемены не могут произойти без определенной переориентации имеющихся установок, без их психологической перестройки в духе новых требований. Только на первый взгляд может показаться, что мы обсуждаем сугубо организационные вопросы. История свидетельствует, что с появлением нового типа заказчика всегда связывалось и возникновение дополнительных духовных импульсов, на которые творческое сознание очень чутко реагировало. Социально-экономическое устройство художественной жизни — приводной ремень движения и преобразования этой энергии. При всей самоценности творчества оно не может не быть хотя бы отчасти им опосредовано.

Один художник недавно говорил мне: «Только заикнешься о деньгах — искусство уходит». Но оно уходит порой, и если о них не заикаться. Пока мы стыдливо молчим о том, что многим так не нравится, к примеру, в деятельности того же Художественного фонда, этот разговор поднимается на страницах непрофессиональной прессы. А тут требуется заинтересованный и деловой анализ назревших проблем, сосредоточенность общего внимания на острых вопросах. Необходимы не только соответствующие постановления — нужны и самые серьезные их обоснования. Легче всего иметь готовый ответ, быть уверенным, что заведомо известны все последствия выхода к зрителю, плюсы и минусы того, что случится, если публика разделит с государством и сообществом художников ответственность за судьбы современного искусства.

А если не торопиться с оценками? Тогда нужен опыт. Самая детальная проверка. Нужны эксперименты!

«Белый старец» бурятских мастеров

В фондах Объединенного музея в Улан-Удэ, в Краеведческом музее им. В. А. Обручева (Кяхта), Государственном музее этнографии народов СССР, а также в частном собрании автора имеются сходные изображения, получившие название «Белый старец».

Образ Белого старца имеет древние корни в мифологии, изобразительном творчестве, театральных мистериях многих народов мира. Как божество плодородия, долголетия, покровитель домашнего очага, благополучия семьи, рода, домашнего скота, пастбищ он почитался в Тибете, Монголии, Бурятии, Калмыкии, Туве. Культ Белого старца был широко распространен в Средней и Северной Азии, а также на западе вплоть до Европы и на востоке до Японии.

Языческий культ Сагаан Убэгэна (Белого старца) был ассимилирован к XVIII веку: в свод буддийских сочинений, изданных при императоре Цянь Луне, была включена сутра «Воскурение и приношение Белому старцу».

На сложение тибетского, монгольского, корейского, японского образа Белого старца оказала влияние иконография китайского бога долголетия Шоу Сина. Кроме того, в бурятской иконописной и скульптурной традиции прослеживается влияние традиции изображения китайского земного духа Туди. Но наряду с этим, несомненно, существовала и собственно бурятская художественная традиция в трактовке этого образа, позволившая народным мастерам создавать различные его варианты при наличии канонизированной иконографии. Это весьма оригинальные, самобытные и своеобразные скульптуры Сагаан Убэгэна, в которых проявилась фантазия народа.

Бурятская скульптура Белого старца представлена разными видами рельефа — плоского, сквозного и объемного, барельефа, мелкой пластикой (статуэтками) и масками мистерии цам. Они выполнены из дерева, глины, папье-маше, мрамора и в основном обильно раскрашены.

Формы и размеры этих скульптур определялись их назначением: они помещались на внешней или внутренней стороне храма у входа или ставились на домашние алтари. Кроме того, маски персонажа Белого старца использовались в ритуальной пантомиме мистерии цам. Кроме того, существовали храмы, посвященные Белому старцу, как, например, в Урге (Улан-Батор). Наиболее распространенное в бурятской скульптуре изображение Белого старца — это фигура, вписанная в трехгранный чурбанчик. В ней ясно читается преемственность с предшествующей пластической системой — антропоморфными шаманскими онгонами. Фигура старца помещена в центре треугольной композиции и почти полностью занимает фронтальную сторону обрубка древесины. Выполненная в плоском рельефе, фронтально сидящая фигура старца имеет аналогии в языческой скульптуре. Напряженное выражение лица также имеет сходство с деревянными языческими идолами. Лицо раскрашено белым цветом, а зрачки огромных, в половину лица, глаз отмечены черным. Восседает старец на зеленом олбоке — подстилке для сидения. Прямо над его головой на резных облаках помещен Будда, которому принадлежит и подчиняется Белый старец. В боковые поверхности чурки врезанными контурами свободно закомпонованы изображения символов божества: птица и олени (самка и самец). Они наряду с ростком зелени являются символами земли. А птица в ветвях дерева означает небо — верхний мир.

В этом рельефе весьма типично проявляется пластическое мышление бурятского мастера: не владея в полной мере приемами резьбы по трафарету канонизированных образов ламаистского культа, он последовательно выявляет в композиционном решении традиции бурятской резьбы по дереву. Эта особенность раннего этапа освоения буддийской иконографии придает работе прелесть народного примитива.

К знаменитой селенгинской школе резьбы по дереву можно отнести другой рельеф Белого старца. Фигура его помещена в оклад, который представляет собой половинку полена неровной формы, гладко стесанного с обратной стороны, и с проемом в центре. Лицевая поверхность его сплошь покрыта резьбой. Сочно выполненная пластическая резьба, барельефные фигурки зверей, домашних животных, птиц и элементы пейзажа позволяют говорить о высоких профессиональных ремесленных навыках. Памятники деревянной резьбы, выполненные селенгинскими мастерами в Улан-Удэ и в улусах Бурятии, подтверждают, что техника резьбы по дереву была доведена в этом центре до совершенства. В соответствии с древними космологическими представлениями композиция оклада воспроизводит структуру мирового древа и делится на три части по вертикали и горизонтали. Поднимаясь вверх по обеим сторонам друг над другом по уступам скалы, ступают или предстоят животные. Вытянув шеи, они приветствуют Белого старца — покровителя всего живого.

Очень выразительно и верно переданы профильные изображения пяти видов животных: верблюда, коня, козла, быка, барана. Это один из излюбленных сюжетов в анималистической пластике бурят. Экзотические животные, собирающие плоды со смоковницы: слон, стоящая на нем обезьяна, на ней заяц, а на зайце — рябчик — трактованы условно. Этот сюжет о четырех разумных животных — символ мирного и совместного труда, содружества — также был очень популярным в народном лубке.

Горизонтальная структура композиции соотносится с ритуалом посвящения животных божеству, цель которого — обеспечение благополучия.

Наглядным примером, характеризующим другую — оронгойскую школу резьбы по дереву, служит следующий экспонат из коллекции автора. В ней чувствуется высокий профессионализм мастеров, рука работает «как хочет», идя навстречу замыслу автора. Эта пространственная композиция, заключенная в короб, представляет своего рода макет, модель сюжета «Белый старец». По-видимому, она связана с китайской традицией изготовления макета рая, которая получила широкое распространение на рубеже XIX—XX веков в Бурятии. Почти при каждом бурятском монастыре-дацане были отстроены отдельные храмы для модели рая (диважина-сумэ), представлявшие значительные по объему сооружения.

Рассматриваемая композиция вырезана по каноническому трафарету и составлена из отдельных фигурок старца, лани, птиц и деталей пейзажа. Пещера, в которой сидит персонаж, выделена радужной аркой с гирляндами цветов типа ромашек. Цветов вообще много: ими усыпана земля вокруг пещеры, они растут на стволе дерева и добираются до изображения Будды в облаках. Словом, здесь царит праздник, славится пышность, торжество природы. Сам Белый старец имеет облик сгорбленного худощавого старика с короткой бородкой, сидящего на согнутых ногах.

В этой композиции нашла свое яркое и своеобразное воплощение народная мечта, связанная с изобилием природы на земле, наглядно поясняющая истоки популярности этого образа в верованиях и искусстве бурятских скотоводов: им была близка и понятна идея счастья в изобильном зверьем и птицей мире.

Памятники бурятской скульптуры Белого старца позволяют сделать вывод не только о путях освоения бурятскими мастерами ламаистского искусства, но и создания местных школ резьбы по дереву. Основой для успешного создания собственного стиля резьбы безусловно послужила замечательно развитая, богатая, своеобразная, древняя традиция народного творчества: это и искусно сделанные бурятскими кузнецами мужские и женские украшения, конская упряжь, колчаны и т. д. В народном творчестве были выработаны характерные пропорции языческой антропоморфной скульптуры 1Х3, был накоплен богатый опыт работы со скульптурными материалами. Народными мастерами — резчиками по дереву были выработаны и развиты основные черты пластического мышления, определяющие и сегодня своеобразие искусства бурят. Наряду с этим в лучших памятниках Белого старца были созданы выразительные и свежие образы, проникнутые наивной прелестью целостного восприятия жизни, гармонией окружающего мира и органичностью своего бытия в нем.

Ирина Балдано

Маска персонажа
мистерии цам —
Сагаан Убэгэн

Сагаан Убэгэн —
Белый старец
XIX век
Дерево, резьба

Настенное панно
с изображением
Сагаан Убэгэна
Дерево, резьба,
роспись. XIX век

Изображение
Белого старца
с символами
благопожелания
Дерево, резьба. XIX век

Сагаан Убэгэн
Дерево, резьба,
роспись

Сагаан Убэгэн
Фрагмент рельефа
Дерево, резьба

ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

**Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 10 (335). 1985
Основан в 1957 году**

Издательство
«Советский
художник»
125319, Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9,
ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10,
229-68-45

*Сдано в набор 07.08.85.
Подписано в печать 05.09.85
А 12239
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 11,131
Тираж 34 000. Заказ 2947
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва,
Мало-Московская, 21*

В номере:

«Декоративное искусство СССР», стр. 1—48